

**PUIU IONIȚĂ**

# Teoria literaturii

## CONCEPTE OPERAȚIONALE

clasicism • romantism • realism • symbolism  
modernism • expresionism • dadaism • suprarealism  
tradiționalism • gândirism • postmodernism  
meditație • odă • satiră • sonet • rondel • gazel • glosă  
baladă • poem • epopee • basm • povestire • roman  
tragedie • comedie • dramă • farsă • melodramă  
temă • motiv • subiect • intrigă • conflict • descriere  
narațiune • dialog • monolog • stiluri funcționale  
frumos • sublim • tragic • comic • grotesc • fantastic  
alegorie • aliterație • comparație • enumerație • epitet  
inversiune • invocație • interogație retorică • metaforă  
metonimie • oximoron • personificare • sinecdocă

**BACALAUREAT**

Editura Panfilius



**PUIU IONIȚĂ**

# **TEORIA LITERATURII**

*Ediție revăzută*

**Editura Panfilius**

Diana Bl.  
Piatra - Neamt, 2010



## PREFAȚĂ

Cartea de față se adresează elevilor din clasele de liceu și se dorește a fi un ghid eficient în pregătirea examenului de bacalaureat.

Conform noilor reglementări impuse de reforma învățământului, un capitol important al ariei curriculare la limba și literatura română îl constituie *conceptele operaționale*, adică noțiunile de teoria literaturii necesare abordării textului literar. O dată cu apariția manualelor alternative s-au schimbat atât metodele și strategiile didactice, cât și modul de susținere a examenului de bacalaureat, structura subiectelor și obiectivele de evaluare. Deși marcat de lipsuri și imperfecțiuni inerente oricărui început, recent adoptatul sistem aduce disciplinei amintite un câștig însemnat. Elevul nu mai este obligat să învețe pe de rost comentarii „savante” din care nu înțelege nimic, ci este pus să gândească textul, e condus pas cu pas spre dezlegarea semnificațiilor și e ajutat să înțeleagă mesajul, astfel încât să fie în stare să elaboreze el însuși comentariul. Dacă această manieră de a lucra cu textul, nouă pentru noi, dar practică aproape peste tot în lume, nu se bucură încă de adeziune deplină, este numai din cauza inerției și comodității unora dintre dascăli. Aceștia ar trebui să știe că cel mai mare afront ce i se poate aduce unui elev este acela de a-l socoti un simplu memorator de informații, incapabil să gândească liber și creativ. A înțelege o operă, spunea G. Călinescu înseamnă a o re-crea. Literatura, ca și arta în genere, presupune fuziunea dintre subiect și obiect atât în actul creației cât și în cel al receptării. O operă nu poate fi înțeleasă fără o participare afectivă, fără trăire. A înțelege înseamnă la origine *comprehendo*, adică „a cuprinde, a îmbrățișa”, deci implicare subiectivă.

Adevărata performanță școlară nu constă doar în note mari, în „rezultate” (care vin oricum, dacă lucrurile sunt bine făcute), ci în dezvoltarea personalității elevului, în capacitatea acestuia de a gândi cu propriul cap și în curajul de a-și susține prin argumente opiniile.

Un vechi proverb chinez spune: „Dacă îi dai unui om un pește, îl hrănești o dată – dacă îl înveți să pescuiască, îl hrănești toată viața.” La fel, cartea pe care v-o punem la îndemână încearcă să dea nu soluții, ci mijloacele care să ducă la soluțiile cele mai adecvate.



Se oferă criterii pe baza cărora să se poată judeca întotdeauna răspunsul potrivit. Nu se livrează comentarii gata făcute, ci este pus la îndemână instrumentarul cu ajutorul căruia se poate face orice analiză.

Noțiunile de teoria literaturii prezentate aici sînt incluse în anumite structuri ce alcătuiesc ele însele un întreg, un eșafodaj teoretic caracterizat printr-o deplină coeziune a părților. De maximă importanță în analiza literară este imaginea de ansamblu, contextul în care trebuie judecat orice fapt literar. Pe acest principiu a fost structurat și materialul ce vi-l propunem.

Cine face efortul de a intra în logica acestei cărți și de a se lăsa călăuzit de ea va ajunge nu doar la performanța (formală) de a obține note mari, ci la performanța (reală) de a înțelege și chiar de a iubi literatura.

**Autorul**



# I. LITERATURA, ARTĂ A CUVÎNTULUI

## Literatura și teoria literaturii

După ce a postit patruzeci de zile și patruzeci de nopți, Iisus a fost ispitit în pustie de diavol, care i-a zis: „De ești Tu Fiul lui Dumnezeu, zi ca pietrele acestea să se facă pîini”. Atunci El a răspuns: „Scriș este că nu numai cu pîine va trăi omul, ci cu tot cuvîntul care iese din gura lui Dumnezeu”. Acest răspuns explică puterea cuvîntului și taina literaturii. Înțelegem de aici că nu numai literatura, ci însăși existența se întemeiază pe cuvînt.

Platon spunea că ceea ce ne încîntă în poezie nu stă în meșteșugul poetului, ci în harul Zeului, care vorbește prin gura lui. Cine a gustat plăcerea lecturii și a trăit bucuria regăsirii de sine în singurătatea austeră a cărților știe acest lucru. Cititul este mai mult decît un act intelectual: este unire mistică, întîlnirea omului cu absolutul. La Novalis poezia se confunda cu religia, poetul fiind „preot”, „clar-văzător” și „profet”. Pentru Kafka scrisul era „o formă a rugăciunii”.

S-a spus că literatura exprimă inefabilul, că forța ei vine din ceva misterios care se află în suflet și dincolo de el. Literatura este nevoia noastră intimă de altceva, sensul unei căutări mereu reîncepute, dar niciodată încheiate. Este rostire esențială, vocea adîncului din noi, care ne cheamă. Ea răzbate prin zgomotul lumii ca un îndemn la tăcere. Marile adevăruri nu se strigă – se spun în șoaptă sau se tac.

Ca orice artă, literatura presupune inițiere. Frumusețea ei nu poate fi gustată fără o anumită pregătire. Din această nevoie s-au născut științele literaturii: critica literară, istoria literară, stilistica, poetica, teoria literaturii.

Aceste discipline sînt necesare pentru a pune în lumină valoarea operei literare, pentru a deosebi arta de nonartă. Este nejustificată opinia conform căreia critica literară impietează asupra actului receptării. Cu cît cititorul este mai avizat, cu atît trăirea estetică poate fi mai intensă. Cert este că cititorul, ca orice consumator de artă, nu este angajat doar intelectual, ci și afectiv, sensibilitatea fiind o condiție esențială a artei.



Dacă istoria literară analizează literatura ca un proces istoric, iar critica literară îi judecă valoarea estetică, teoria literaturii este cea care le furnizează instrumentele necesare unei cât mai pertinente interpretări și evaluări. Ca ramură a esteticii aplicată la creația literară, teoria literaturii studiază categoriile frumosului în varianta sa literară: curente, genuri, specii, categorii estetice, compoziția, structura, figuri de stil, tehnici, procedee etc.

## Literatura și celelalte arte

Literatura este arta cuvântului. Prin această calitate ea se distinge de celelalte arte, care folosesc un material în exclusivitate de natură fizică: sunetul, culoarea, piatra etc. Cuvântul este însă numai în parte material. Saussure îl definește ca „unitate dintre semnificat și semnificant”, adică dintre concept (sens) și imagine acustică (formă). Dacă forma este materială, sensul este de natură spirituală. *Logos*-ul era pentru filosofii greci principiul ultim (Heraclit), rațiunea (Platon, Aristotel), Zeul (filosofii stoici), rațiunea divină (Philon). Philon îl concepea ca izvorînd din Dumnezeu, care îl folosește drept instrument al creației. În tradiția creștină cuvântul este identificat cu Hristos și apare ca purtător al harului divin. Longinus numea cuvintele „lumina gândurilor noastre” observînd că ele „ne farmecă și în același timp ne dispun către emfază, demnitate, sublim... stăpînind în toate chipurile cugetarea noastră”. Cuvântul are deci o forță misterioasă care poate transforma realitatea. Cîntecul lui Orfeu mișca pietrele și îmblînzea fiarele.

Similitudinile, ca și diferențele dintre literatură și celelalte arte au constituit obiectul multor studii. De exemplu, Lessing împărțea artele în *spațiale* (pictura și sculptura) și *temporale* (muzica și poezia).

Asocierea poeziei cu pictura sau cu muzica a fost făcută în dese rînduri. A rămas celebră maxima lui Horațiu *ut pictura poesis* („precum pictura, așa și poezia”), pe care comentatorii o pun în legătură cu observația lui Simonide: „pictura este o poezie care tace, poezia o pictură care vorbește”.

După alți cercetători, poezia și muzica ar avea în comun calitatea de a fi arte succesive și de aici capacitatea lor de a



impresiona. Oscar Walzel spune: „Poezia este o artă succesivă tocmai ca și muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri și produce din aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se oprește aici. Ea provoacă și o succesiune de reprezentări”.

Literatura interferează cu celelalte arte, avînd o legătură mai strînsă cu cele cărora le furnizează texte: teatrul, muzica, filmul.

Toate artele sunt moduri de reflectare a realității și au ca scop delectarea estetică.

### **Literatură comparată, literatură generală**

Comparatismul este o metodă folosită de toate științele și de toate formele de critică. La literatură această metodă s-a aplicat de timpuriu, bucurîndu-se de un mare succes. Stabilind analogii și corespondențe prin schimbarea permanentă a perspectivei de analiză, studiul comparativ oferă cercetării literare avantaje considerabile.

Voltaire intuiește primul eficiența unei astfel de metode. În 1727 el își îndemna contemporanii să compare literatura franceză cu cea a vecinilor sperînd că „din acest schimb reciproc de observații se va naște poate bunul-gust general care se tot caută zadarnic” (*Essai sur la poésie épique*).

Termenul *comparativ* apare în același secol, iar sintagma *literatură comparată* este folosită în premieră de François Villemain în 1829. Primul studiu comparativ a apărut în 1785 în Anglia și avea în vedere aspecte diverse ale societăților franceză și engleză.

În 1861 literatura comparată primește botezul academic. La cererea lui Francesco de Sanctis se înființează la Universitatea din Napoli prima catedră de literatură comparată. Multe universități europene procedează la fel contribuind la consolidarea noii discipline.

Literatura comparată a avut atît susținători (Francesco de Sanctis, Paul Hazard, Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem, René Wellek, Austin Warren) cît și adversari (Benedetto Croce, Arturo Farinelli, Albert Guérard).

În studiul său *Littérature comparée* din 1921, Paul Van Tieghem arată că scopul literaturii comparate „este în mod esențial acela de a studia operele mai multor literaturi în relațiile lor



reciproce”. René Wellek găsește în *Teoria literaturii* (1949) trei sensuri ale literaturii comparate: literatură care include studiul literaturii orale cu toate aspectele interdisciplinare ce decurg de aici, literatură limitată la studiul relațiilor dintre două sau mai multe literaturi și o variantă care studiază literatura în totalitatea ei. Cercetătorul american crede că aparține literaturii comparate „orice studiu de literatură care transcende granițele unei literaturi naționale”.

Alexandru Ciorănescu, în viziunea căruia „literatura comparată este studiul relațiilor dintre două sau mai multe literaturi naționale”, accentuează importanța literaturii comparate în studierea operei literare, alături de celelalte științe ale literaturii (teoria literară, poetica, stilistica, istoria literară).

*Literatura generală* a fost definită de Paul Van Tieghem ca studiind „acele mișcări și mode literare care depășesc granițele naționale”.

### **Literatură națională, literatură universală**

Specificul național poate fi urmărit la diverse niveluri, dar, după cum arată și Lucian Blaga în *Spațiul mioritic*, el este mai vizibil în stil. Modul de a crea al unui popor poartă amprenta individualității sale.

Literatura națională este expresia sufletului unui popor, a felului său de a fi în lume. Spre deosebire de celelalte arte, literatura este într-o mult mai mare măsură responsabilă de spiritul național, întrucât ea folosește ca material artistic limba.

Orice literatură națională trebuie să intre în concertul literaturii universale. Este o raportare necesară și benefică prin care ambele părți se îmbogățesc.

Literatura universală nu anulează diferențele dintre literaturile naționale, ci le evidențiază. Ceea ce literatura universală cere literaturilor naționale este să corespundă unui anumit nivel axiologic. Pentru ca o operă să intre în patrimoniul literaturii universale, trebuie să îndeplinească două condiții: să reflecte specificul național și să aibă o înaltă valoare estetică. Acest lucru îl subliniază și Tudor Vianu, care consideră că literaturii universale îi



aparțin acele creații care „reprezentând cu mare forță și claritate timpul și locul lor au izbutit să-și prelungească însemnătatea dincolo de acestea și, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se mențină în conștiința de cultură a oamenilor de azi”.

Conceptul de literatură universală (*Weltliteratur*) s-a impus prin Goethe, deși preocupări în acest sens s-au semnalat și anterior (Voltaire, Herder, A. W. Schlegel). Goethe însă a avut o viziune mai clară asupra fenomenului. El considera poezia un bun al întregii omeniri și concepea literatura universală ca pe o sumă a marilor valori literare care, „mijlocind între diferitele literaturi naționale și, prin aceasta între diferite națiuni, produce schimbul dintre bunurile sale ideale. Ea cuprinde tot ce ajută popoarele să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se prețuiască și să se tolereze...”.

Raportul literaturii naționale cu literatura universală ridică cel puțin două probleme importante: problema traducerii și problema promovării.

Pentru a putea fi citită și cunoscută, o operă trebuie tradusă. Or, se știe, traducerea trădează (*traduttore, traditore*). Cu cât creația este mai aproape de specificul limbii naționale, cu atât este mai greu de tradus. Așa se explică de ce Eminescu, deși comparabil cu mulți autori afirmați ca „universali”, va rămâne veșnic necunoscut. Cum ar putea fi redat într-o altă limbă un text precum *Ce te legeni?* sau *Luceafărul*? Cum ar putea fi transpus în sunete străine farmecul limbii române?

Traducătorul trebuie să fie vorbitor nativ al limbii în care traduce și un foarte bun cunoscător al limbii din care se traduce. În plus el trebuie să fie un artist al cuvântului și să se identifice cu autorul tradus, condiție anevoie de îndeplinit.

În cazul scriitorilor care scriu în mai multe limbi apare o chestiune de identitate națională a operelor. Cărei literaturi aparțin, de pildă, *Poemele franceze* ale Rilke sau *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett? Regula care stabilește apartenența unui text la o literatură sau alta este următoarea: acesta aparține literaturii în a cărei limbă a fost scris. Astfel, ceea ce Beckett a scris în limba engleză aparține literaturii engleze, iar ceea ce a scris în franceză aparține literaturii franceze. Mai delicată este situația scriitorilor din țări precum Elveția, care scriu în mai multe limbi și nu știu niciodată cărei literaturi aparțin de fapt.



Problema promovării este mai veche decât s-ar putea crede. În afară de valoarea intrinsecă a operei și de reușita traducerii există un complex de factori care asigură condițiile unei bune receptări. Sînt uneori elemente de amănunt care decid asupra succesului unei opere dincolo de granițele naționale. Cu mult mai acută este această chestiune astăzi, cînd publicitatea joacă un rol imens, inclusiv în viața cărților. Soarta unei cărți în plan transnațional este decisă în primul rînd de limba în care a fost scrisă. Dacă ea a fost scrisă într-o limbă de circulație, succesul vine mult mai ușor. G. Călinescu spunea, de exemplu, despre *Alexandru Lăpușneanul* a lui C. Negruzzi că „ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale”. Avem de asemenea atîtea exemple de autori români care au devenit cunoscuți doar după ce au început să scrie în limba franceză (Panait Istrati, Beniamin Fundoianu, Tristan Tzara, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu ș.a.).

Un alt argument în favoarea importanței promovării în literatură îl constituie faptul că înseși premiile literare par să țină seama mai mult de „celebritatea” autorului decât de valoarea operei sale. Chiar și procedura de acordare a Premiului Nobel a fost adesea criticată din acest punct de vedere.

În pofida tuturor acestor neajunsuri, accesul la literatura universală rămîne idealul oricărei literaturi naționale și chiar al oricărui scriitor. Nu premiile sau succesul de librărie confirmă valoarea unei opere literare, ci dăinuirea ei în timp. Unic criteriu de selecție și promovare, timpul decide asupra caracterului universal al oricărei scrieri.

### **Literatură populară, literatură cultă**

Ca știință care studiază liniile directoare ale structurii și evoluției unui popor, *etnologia* (<gr. *ethnos* = „popor” și *logos* = „studiu”) își subordonează alte două discipline: *etnografia* și *folclorul*.

Dacă *etnografia* (<gr. *ethnos* = „popor” și *graphein* = „a descrie”) se oprește cu precădere asupra laturii utilitare a culturii populare (nivel de trai, obiceiuri, meșteșuguri, vestimentație),



folclorul (<engl. *folk* = „popor și *lore* = „știință”) studiază cultura spirituală, adică ceea ce ține de creație (literatură, muzică, teatru, dans, obiceiuri). Înainte de a fi o știință, folclorul reprezintă suma tuturor creațiilor populare.

O ramură importantă a folclorului o constituie folclorul literar (literatura populară), care cuprinde totalitatea operelor literare orale, ca expresie a conștiinței creatoare a unui popor. Spre deosebire, de exemplu, de folclorul obiceiurilor, care are o semnificație spirituală (adesea estompată), folclorul literar are o finalitate estetică.

Literatura populară se distinge de literatura cultă printr-o serie de trăsături care sînt de fapt ale folclorului în general.

**1. Caracterul oral** reprezintă caracteristica cea mai importantă a operei populare, care este creată, păstrată și transmisă prin viu grai. Spre deosebire de opera cultă (scrisă), care se adresează unui cititor, opera populară este concepută spre a fi rostită, cîntată sau reprezentată în fața unui auditoriu.

**2. Caracterul colectiv** are în vedere participarea la actul creației a colectivității, prin intervenții și reformulări succesive. Astfel se explică existența mai multor variante ale unor opere și similitudinile dintre operele aparținînd diverselor popoare.

**3. Caracterul anonim** rezultă din imposibilitatea identificării autorului. În timp ce opera cultă are un autor cunoscut, opera populară apare ca o creație a tuturor.

**4. Caracterul sincretic** constă în coexistența mai multor modalități artistice în manifestările folclorice. Textele orale pot fi însoțite de muzică (doinile, cîntecele, baladele, colindele), de dans (orațiile de nuntă, strigăturile), de mimică și gesturi (basmelor, snoavele). Teatrul popular și poezia obiceiurilor apelează la modalități dramatice (mimă, pantomimă) și recuzită (măști, costume, accesorii).

**5. Caracterul tradițional** se referă la repetarea, în diverse împrejurări, a operelor populare, care dăinuie prin circulație



permanentă în sînul colectivității. Din cauza schimbărilor produse în plan economic și mental, creațiile folclorice au o circulație din ce în ce mai restrînsă. Astfel, apare ca necesară stocarea lor în arhive.

Literatura populară cuprinde, pe lîngă speciile cunoscute (doina, cîntecul, balada, legenda, basmul snoava, strigătura etc.), și *creații cu funcție rituală sau ceremonială* (poezia obiceiurilor, poezia ceremonialurilor de trecere și descîntece).

Literatura cultă s-a născut din literatura populară și se hrănește în permanență din ea. Deși adresată unor *illiterati*, literatura populară nu încetează să inspire spirite dintre cele mai înalte. Este adevărat că și literatura orală preia uneori elemente culte, dar fenomenul este limitat.

La trăsăturile prin care literatura cultă se opune literaturii populare se adaugă și *caracterul livresc*. Prin natura ei, literatura populară ignoră canoanele respectate cu sfințenie de literatura cultă. Fiind destinată inițiaților, adică oamenilor cultivați, literatura cultă trebuie să răspundă însă celor mai înalte exigențe estetice și culturale. Cărțile nasc cărți, textele generează noi texte. „Tot ce este nou în literatură nu este decît ceva vechi retopit” – spune J. Frye, exagerînd importanța livrescului în literatura scrisă. Opinia generală este că, deși s-a dezvoltat prelucrînd teme și motive deja existente, literatura cultă s-a îmbogățit continuu, fiecare epocă sau chiar autor avînd partea sa de originalitate.



## II. CURENTE LITERARE

Termenul provine din limba franceză (*courant littéraire*) și denumește, în cea mai largă accepție, o mișcare literară distinctă prin amploare și durată reunind scriitori ale căror opere au trăsături estetice comune. De o importanță capitală pentru legitimitatea curentului este programul estetic, formulat de regulă într-un manifest și apărând ca o rezultată a tendințelor epocii, program complex ce implică principii ideologice, filosofice, stilistice ș.a.m.d. Curentul literar este expresia unui spirit al epocii (*Zeitgeist*), cu alte cuvinte, o modă care, fără a uniformiza, stimulează fantezia creatoare și permite afirmarea originalității.

Curentul literar apare ca urmare a mutațiilor produse în conștiința estetică, ce consistă din respingerea parțială sau totală a programelor estetice anterioare și revenirea la principii ale unor curente mai vechi. Astfel romantismul se prezintă ca o reacție la clasicism și ca o întoarcere la spiritualitatea medievală, iar simbolismul repudiază retorismul romantic și impersonalitatea rece parnasiană pentru a afirma o poezie „a sensibilității pure” bazată pe sugestie, care nu era de fapt străină romantismului.

Influența unuia dintre fondatori asupra curentului poate fi covârșitoare, autorul devenind „reprezentativ”. Așa sînt Novalis pentru romantism, Balzac pentru realism, Zola pentru naturalism, Tristan Tzara pentru dadaism. Există însă personalități puternice a căror forță vizionară înrîurește epoci întregi și mișcări dintre cele mai diferite. E cazul lui Baudelaire, care apare mai întâi în prima antologie parnasiană (1866), apoi este revendicat drept precursor de simbolisti, expresioniști și chiar de postmoderni. Raportarea autorului la un curent rămîne o problemă anevoioasă. E dificil de judecat un scriitor după schema didactică a unui curent, căci întotdeauna există un rest care ține de personalitatea autorului, de unicitatea lui, de datele structurii sale interioare, un ce ireductibil din care decurge natura inefabilă a artei.

Pe de altă parte, e vorba de imposibilitatea stabilirii granițelor precise dintre curente. Oricît de riguros s-ar proceda, toate criteriile de delimitare își vor dovedi relativitatea. G. Călinescu spune în acest sens că „nu există în realitate un fenomen artistic pur”.



El identifică două modele estetice, clasic și romantic, (așa cum Wölfflin redusese fenomenul artistic la opoziția dintre Renaștere și baroc) despre care crede că „sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă”. Se poate spune că există două mari atitudini estetice cărora li se subordonează toate celelalte: un model clasic corespunzător antichității greco-latine, Renașterii, clasicismului, iluminismului (în măsura în care avem totuși o literatură iluministă), realismului și parnasianismului și unul romantic ce-și subordonează Evul Mediu, barocul, romantismul, simbolismul, expresionismul și o parte a avangardei.

Un curent nu se limitează doar la literatură și la aria unei singure culturi. Abordînd și alte moduri artistice și depășind granițele naționale, el poate deveni „artistic” și „universal”.

### Umanismul (Renașterea)

Există trei denumiri ale perioadei de afirmare plenară a omului care a urmat Evului Mediu: *Renaștere*, pentru sfera artistică, *umanism*, pentru cea culturală și *Reformă*, pentru cea ecleziastică.

Renașterea începe în secolul al XIV-lea în Italia unde dăinuie încă două secole, se răspîndește apoi în Franța, Germania și Țările de Jos (secolul al XVI-lea) continuînd pînă la începutul secolului al XVII-lea în Anglia și Spania. Apariția ei este determinată de condiții istorice specifice. Astfel, în orașele-state italiene, după lungi convulsii și frămîntări politice, se ajunge la o oarecare prosperitate. Afirmîndu-se ca o clasă care își consolidează drepturile în detrimentul feudalității, burghezia contribuie la dezvoltarea meșteșugurilor și a comerțului. Au loc marile descoperiri geografice (venețianul Marco Polo ajunge în China în 1275, iar genovezul Cristofor Columb debarcă pe coasta Americii în 1492). Inventarea tiparului favorizează răspîndirea științelor și dezvoltarea culturii, iar Reforma subminează rolul dominant al Bisericii Catolice în viața publică a statelor europene.

Nu întîmplător locul unde Renașterea a apărut și de unde a iradiat apoi în toată Europa a fost Italia. (Teza că Franța ar fi fost de fapt leagănul umanismului, susținută de cîțiva cercetători, este



neconvingătoare). Ce a făcut ca trei mari orașe-state italiene să se deschidă către zorii modernității dând tonul marilor transformări din istoria universală? E o întrebare ce a prilejuit numeroase răspunsuri, dintre care cele mai pertinente aparțin istoricului elvețian Jacob Burckhardt, care, într-o carte devenită clasică în materie, face un tablou complet al acestui amplu și complicat proces. Redezșteptarea antichității ar fi, după el, aspectul cel mai important al acestei uriașe dezvoltări istorice, politice, filosofice, culturale și artistice. „Dar, spune Burckhardt, nu antichitatea singură, ci legătura ei strânsă cu geniul poporului italian, au generat lumea occidentală”.

Supusă analizei, relația Renașterii cu spiritualitatea medievală s-a dovedit mult mai complexă decât părase. Evul Mediu însuși nu mai e privit astăzi unilateral, ca o lungă epocă de obscurantism și închistare, ca un „ev întunecat”, ca o „noapte de o mie de ani”, ci ca un timp al marilor latențe și germinări, ca o epocă străbătută de o înaltă tensiune spirituală, pentru care idealul era realitatea transcendentă (Berdiaev). Toată cultura medievală e orientată către un „dincolo” pe care umanismul nu-l mai vede decât parțial. Mircea Eliade afirmă în acest sens că filosofia Renașterii relevă la „pierderea raportului direct cu transcendentalul”. Pe de altă parte, el vede Renașterea ca pe o „restaurare a valorilor lumii antice, dublată de un element creștin”.

Cultura europeană are deci două rădăcini: clasicismul greco-latin și creștinismul. Dacă noua conștiință estetică și culturală înseamnă ruptură sau continuitate, negare sau înnoire a spiritului medieval nu se poate spune tranșant. Un răspuns adecvat ar trebui să concilieze pozițiile extreme, căci creștinismul reprezintă elementul de continuitate, iar antichitatea ar fi noutatea. Johan Huizinga sintetizează lunga istorie a acestei apropieri: „În mijlocul grădinii gândirii medievale, printre plantele vechii vegetații luxuriante, clasicismul a crescut încetul cu încetul. La început nu este decât un element de fantezie formal. Devine o nouă și mare însuflețire abia târziu, iar spiritul și formele de exprimare pe care obișnuim să le considerăm ca fiind cele vechi, medievale, nu mor nici atunci”.

Cele mai importante consecințe în plan politic și istoric au fost apariția noțiunii de *stat*, creșterea demografică, avântul tehnicii, dezvoltarea vieții urbane, formarea burgheziei ca o clasă dinamică și instruită.



## Trăsăturile umanismului

Umanismul este curentul de gândire și creație al Renașterii, adică acel ansamblu de idei și de concepții care puneau în centrul lor omul ca expresie a libertății, a demnității și rațiunii. Într-un sens mai larg, *umanism* înseamnă „dragoste față de ființa umană”.

Premizele umanismului le aflăm în *Divina comedie* a lui Dante, adevărată sinteză a culturii antice și medievale.

Admirația pentru cultura antichității greco-latine reprezintă cea mai de seamă trăsătură a umanismului. În timpul lui Petrarca se declanșează o adevărată frenezie a căutărilor de vestigii și manuscrise, se traduc și se copie textele clasice; în școli se studiază greaca și latina, apar gramatici, reînvie retorica, se alcătuiesc biblioteci, se întemeiază școli și universități. La Florența se înființează Academia platoniciană, căci se naște un imens interes pentru filosofie și pentru știință în general. Boccaccio contribuie la prima traducere latină a lui Homer. Operele clasice sînt modele și surse de inspirație. Clericii înșiși ostenesc cu sîrg dedicîndu-se cu pasiune vechilor cărți și monumente.

Prin redescoperirea valorilor antichității omul este privit într-o cu totul altă lumină. Rațiunea devine forța sa călăuzitoare. Se afirmă cu tărie principiul libertății și al demnității umane. În chip polemic se invocă precepte clasice: „Omul este măsura tuturor lucrurilor.” (*Homo mensura omnium* – rescrierea unui principiu formulat de Protagoras), „sînt om, socot că nimic din ce e omenesc nu-mi e străin” (*Homo sum; nihil humani a me alienum puto* – Terențiu). Berdiaev consideră că ajungînd să fie propria lui măsură, omul își neagă esența. Idealul către care ființa umană se orientează nemaifiind acel „dincolo” transcendent, ci „aici și acum”, omul spiritual lasă locul omului natural. O neostoită sete de cunoaștere îl mistuie pe omul Renașterii. Erudiția umanistă își fixează un model – *uomo universale* – către care ținesc toți artiștii și cărturarii. Petrarca era poet, filosof, geograf și cartograf; Leonardo da Vinci era pictor, sculptor, arhitect, savant, inginer; Michelangelo era pictor, sculptor, arhitect, poet; Pico della Mirandola era filosof și savant autointitulîndu-se ironic „doctor în toate științele și în alte cîteva pe deasupra”.



Natura este o altă mare descoperire a epocii. Evul Mediu era o lume interiorizată, a contemplației mistice, pe cînd Renașterea se oprește la lumea exterioară. Natura nu mai e simplu decor, model lipsit de viață, ci subiect artistic și sursă a plăcerii, cultivată cu fantezie și rafinament. Natura este 'luxuriantă și gingașă, măreață și impresionantă; omul își descoperă de altfel propria natură. E parcă o dorință nespusă de abandonare în imperiul clipei, o exaltare a efemerului și a voluptății, „o bucurie nețărmurită de a trăi în lume și de a-i gusta plăcerile” (J. Burckhardt).

Principii precum rațiunea, libertatea și demnitatea umană au un vizibil caracter polemic față de Biserică, de sub a cărei tutelă umanismul se dorea eliberat. Biserica era percepută ca o instituție rigidă și mult prea pămîntească, avînd slujitori nedemni și duplicitari, care nu meritau să fie ascultați. La acestea s-a adăugat și disputa din jurul dogmelor, conducînd, toate, la o reformă care a zdruncinat Biserica Romano-catolică, pentru a salva creștinismul. Judecarea clerului și a prelaților, începută de Dante în *Divina Comedie* a continuat cu criticile necruțătoare ale unor Boccaccio, Chaucer și Rabelais. Anticlericalismul nu trebuie înțeles însă ca o negare a religiei în esența ei (aceasta se va petrece abia în iluminism), ci ca o încercare de corectare a greșelilor aparținînd în primul rînd ierarhilor. Stindardul libertății era fluturat de umaniști în principal cu scopul de a submina autoritatea supremă (morală, politică, culturală și administrativă), care era Biserica Romano-Catolică.

Prin afirmarea rațiunii se pun bazele individualismului occidental care, atingînd apogeul în secolul al XX-lea, ar constitui, după părerea multor gînditori (Spengler, Jaspers, Heidegger, Berdiaev, Blaga, Eliade, Guénon etc.), declinul civilizației și culturii occidentale.

## Umanismul românesc

În timp ce Europa se pregătea să intre în Renaștere, statele medievale românești abia se formau. Acest fapt explică decalajul dintre cultura europeană și cea română, decalaj păstrat o lungă perioadă din istoria noastră.

Fac excepție cîteva încercări de sincronizare prin apariția, pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a





unor curente ce se dezvoltă aproape simultan cu variantele lor europene. Întrucât statele românești nu aveau legături strânse cu Apusul, modelul cultural european se contura vag în conștiința românească. Unii domnitori (Ștefan cel Mare, Matei Basarab, Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu) au acordat o mai mare importanță culturii, încurajând arhitectura, pictura, istoriografia. S-au construit biserici și mănăstiri (s-au impus chiar stiluri în arhitectură – stilul moldovenesc, stilul brâncovenesc), s-au întemeiat tipografii, s-au făcut traduceri însemnate – (de exemplu, *Biblia de la București* – 1688), s-au înființat școli.

Istoricii literari vorbesc de cristalizarea unui umanism românesc abia în secolul al XVII-lea, prin scrierile și activitatea unor cărturari cum ar fi: Udriște Năsturel, Nicolae Milescu, Mitropoliții Simion Ștefan, Varlaam și Dosoftei. Umaniști de seamă ar fi cronicarii moldoveni Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce, ca și Stolnicul Constantin Cantacuzino din Muntenia. Dimitrie Cantemir este expresia cea mai deplină a umanismului românesc. Cronicarii erau cunoscători ai culturii și ai limbilor clasice, știutori de polonă (Polonia era pe atunci un influent mediu cultural), preocupați de istorie și mai ales de etnogeneză. Ei au făcut primele cercetări și au transmis idei importante cu privire la originea latină a poporului român și a limbii române.

Prin cronicari, limba (și implicit cultura) română se laicizează împrumutând, pe de o parte, elemente clasice din cultura străină și cultivând, pe de altă parte, limba populară. Cronicile au ca scop consemnarea istoriei, dar contribuie de asemenea la dezvoltarea limbii și la nașterea literaturii în limba română.

Ideile și sîrguința cronicarilor sînt reluate de Dimitrie Cantemir, dar la un nivel mult mai înalt al erudiției și al valorii istorice și literare. El întruchipează în literatura română idealul umanist de *uomo universale* prin anvergura intelectuală și prin multitudinea domeniilor abordate.

Pe lîngă lucrări istorice și filosofice, unele de răsunset european, Cantemir a scris și *Istoria ieroglifică*, primul roman din literatura noastră și totodată creația cea mai valoroasă a umanismului românesc. Prin unele aspecte ale personalității sale, Dimitrie Cantemir anunță iluminismul.



## Umanismul – schiță recapitulativă

Apare în Italia în secolul al XIV-lea și durează pînă la începutul secolului al XVII-lea.

Condiții socio-istorice și culturale:

- avîntul meșteșugurilor și al comerțului
- înflorirea orașelor
- afirmarea burgheziei ca o nouă clasă socială
- marile descoperiri geografice
- dezvoltarea culturii datorită inventării tiparului
- reforma religioasă

Trăsături:

- redescoperirea culturii greco-latine
- exaltarea omului și a naturii
- încrederea în rațiune
- afirmarea libertății și demnității umane
- erudiția umanistă – *uomo universale*
- spirit anticlerical și antidogmatic
- critica aspectelor negative

Reprezentanți:

- Italia: Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Niccolo Machiavelli, Lodovico Ariosto, Torquato Tasso
- Franța: Michel de Montaigne, François Rabelais, Joachim du Bellay, Pierre de Ronsard
- Anglia: Thomas Morus, William Shakespeare, John Milton
- Spania: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Pedro Calderon de la Barca
- Țările de Jos: Erasmus din Rotterdam
- Țările Române: Nicolae Milescu, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir



## Clasicismul

Adjectivul *clasic* (<lat. *classicus* = „din prima clasă”, „de prim rang”, „demon de reținut”) are trei accepții. Într-o primă accepție a fost folosit cu referire la cultura și arta antichității greco-latine. O altă accepție privește clasicismul, curent literar și artistic, apărut în Franța în secolul al XVII-lea. În al treilea rând, calificativul *clasic* se aplică autorilor ale căror opere sînt adevărate modele, întrunind calitățile perfecțiunii. Marcel Cohen susține că, la origine, *clasic* se numea acel autor care era studiat în clasele diferitelor școli. Termenul *clasicism* (din francezul *classicisme*) apare abia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pentru a defini retroactiv doctrina literară a secolului al XVII-lea francez.

Voltaire identifică patru perioade de înflorire a artei și culturii europene: secolul lui Pericle în Atena, secolul lui Augustus la Roma, *quattrocento*-ul italian sub patronajul familiei de Medici și secolul lui Ludovic al XIV-lea în Franța. Acestea sînt de fapt epocile clasice din istoria Europei.

Clasicismul este o continuare a umanismului renascentist, ale cărui tendințe le dezvoltă și le perfecționează. Intervin însă condiții istorice specifice care individualizează acest curent. Deși în Renaștere se pun bazele formării statelor naționale, despre „națiune” și „state naționale” se poate vorbi doar în secolul al XVII-lea (O. Drimba). Reforma politică începută în Renaștere capătă consistență abia în epoca următoare prin întărirea autorității monarhului, prin organizarea centralizată și consolidarea instituțiilor. În fața pericolului fărîmîțării feudale, absolutismul monarhic se impune ca o necesitate. Domnia lui Ludovic al XIV-lea nu este doar una din cele mai lungi și înfloritoare domnii din istoria Franței, ci modelul monarhiei absolute. Contînd pe serviciile unei burghezii dinamice și ofensive, Regele Soare își construiește o asemenea autoritate (bazată, bineînțeles pe originea sa „divină”), încît înseși nobilimea și biserica, în fond mulțumite, se supun fără șovăire.

Voltaire, care consacră un studiu amplu „Regelui Soare”, vede în această epocă un moment crucial nu doar în istoria Franței, ci în cea a Europei și apreciază la promotorul ei inteligența de a fi încurajat ca nimeni altul cultura și arta. Relația clasicismului francez cu istoria este la fel de strînsă ca în celelalte epoci clasice constînd



într-un gen de militantism prin care cultura slujește puterea politică. Edgar Papu observa că „în clasicism, istoria este o adjuvantă a prezentului în tendința de a-l permanentiza. Clasicismul este astfel un curent care sprijină ideea de națiune (în această epocă se naște naționalismul), de stat și chiar pe monarhul însuși”.

### Trăsăturile clasicismului

Deși, după cum spuneam, curentul va primi un nume abia din secolul următor, programul său estetic constituie o preocupare constantă a comentatorilor vremii și devine un subiect de notorietate. Nicolas Boileau sintetizează în a sa *Artă poetică* (1674) întreaga concepție a artei clasice, exprimată atât de antici cât și de predecesorii săi francezi. Ca surse directe se pot menționa *Poetica* lui Aristotel, *Epistola către Pisoni* a lui Horațiu, *Tratatul despre sublim*, atribuit o vreme lui Longinus. Între teoreticienii francezi enumerăm pe Joachim du Bellay, P. de Ronsard, G. Vauquelin. Scrisă în versuri și organizată în patru părți, opera lui Boileau cuprinde, în prima parte, idei privitoare la inspirație și la vocația literară, la versificație; partea a doua este consacrată genurilor mici (idila, elegia, sonetul, satira, oda, epigrama, rondelul, balada, madrigalul); în partea a treia prezintă genurile mari (tragedia, epopeea, comedia), iar în ultima parte dă scriitorului câteva sfaturi folositoare.

Vom analiza trăsăturile clasicismului așa cum apar ele în *Arta poetică* a lui Boileau.

Principiul de bază, inspirat de filosofia lui Descartes, este rațiunea („Aimez donc la raison!”). Arta scrisului trebuie să fie guvernată de rațiune: „Nainte de a spune, învță-te-a gândi”. Tot legea rațiunii recomandă și regula celor trei unități: de loc, de timp și de acțiune („un loc, o zi anume și un singur fapt deplin”).

Ca și pentru Aristotel poezia este pentru Boileau imitație (*mimesis*) a naturii („modelul tău să fie, neconținut, natura”). E vorba aici de adevărul omului, care ocupă în natura clasică un loc central.

Conform gândirii clasice, frumosul trebuie să conțină adevărul, iar ceea ce e frumos trebuie să fie neapărat și bun – frumosul și binele formează o unitate (*kaloskagathos*). Îndemnul îmbinării utilului cu plăcutul vine firesc: „Legați întotdeauna utilul de frumos.” (Horațiu definea poezia ca *utile dulci*).



Adecvarea formei la conținut printr-un stil sobru, clar, concis, precis („Feriți-vă de scrisul steril și vorbăreț”), sobru și elegant („Feriți-vă-n ce scrieți de formele vulgare / un stil oricât de simplu, noblețea lui își are”).

În mod deosebit se insistă asupra perfecțiunii formale. Dacă vrea să creeze o operă de valoare, poetul trebuie să selecteze cu grijă cuvintele („alege cu mîgală cuvîntu-armonios”), să respecte exigențele limbii, să șlefuiască expresia pînă la forma desăvîrșită („De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi.”), să-și evalueze sever creația („Fii tu întîiul critic al versurilor tale.”), să accepte critica autorizată și să nu se lase înșelat de lauda nepricepuților („Tot prostu-și află unul mai prost care-l admiră.”). Este condamnată mediocritatea și lipsa de talent.

Arta clasică are în vedere subiecte frumoase, realități înalte și sentimente deosebite („Noblețea sufletească în versuri s-o cîntați.”). Estetica realistă va reproșa mai tîrziu artei clasice că idealizează realitatea, că o prezintă nu așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie. Aceasta explică de ce sînt selectate personajele, care în opera clasică provin din rîndul aristocrației. Critica moravurilor și preocuparea pentru caractere constituie un alt principiu al esteticii clasice, care se aplică mai mult teatrului. În caracterizarea diferitelor tipuri autorul clasic înclină către analiza psihologică, trăsătură ce se va accentua în realism.

O operă clasică trebuie să fie unitară, să îmbine armonios părțile și să se caracterizeze prin echilibru.

## Clasicismul în literatura română

În Franța clasicismul a fost cultivat și s-a bucurat de o mare glorie datorită mai ales influenței regelui, care era un protector al artelor. El reprezenta acel centru de putere pe care îl slujeau întotdeauna artele clasice. Nu întîmplător Boileau face elogiul regelui în finalul *Artei poetice*. În celelalte țări europene însă clasicismul nu se bucură de același succes ca în Franța. Rareori întîlnim un scriitor care să corespundă esteticii clasice. Milton stă cu un picior în Renaștere și cu altul în clasicism sau chiar am putea zice că e mai mult baroc decît clasic. Goethe e clasic doar prin armonia și



rigoarea formală a operei, iar Alfieri îmbină estetica clasică cu ideologia iluministă.

În literatura română întâlnim ecouri ale clasicismului francez, mai mult la nivelul cultivării unor specii: epopeea, oda, satira, epistola, comedia.

Ar fi astfel clasici prin abordarea acestor specii și prin unele aspecte Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Asachi, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu (autor de fabule, epistole și satire). Vasile Alecsandri se inspiră din comediile lui Molière, iar Kogălniceanu și Negruzzi scriu fiziologii inspirate tot de modelul clasic francez. Rar întâlnim în literatura română o operă propriu-zis clasică. Un exemplu în acest sens ar fi *Pastelurile* lui Alecsandri.

### Clasicismul – schiță recapitulativă

Apare în Franța secolului al XVII-lea.

Condiții socio-istorice și culturale:

- consolidarea burgheziei
- apariția statelor naționale
- organizarea centralizată a instituțiilor
- monarhia absolută
- raționalismul lui René Descartes
- înființarea Academiei Franceze (1634)

Trăsături:

- admirația pentru antichitatea greco-latină
- primatul rațiunii
- unitatea dintre bine, adevăr și frumos (*kaloskagathos*)
- îmbinarea utilului cu plăcutul (*utile dulci*)
- natura ca model al artei
- antropocentrismul (interesul major pentru om)
- regula celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune)
- preocuparea pentru caractere – consecvența cu sine a personajului
- înclinația pentru analiza psihologică
- critica moravurilor
- tendința de idealizare



- unitate, echilibru, armonie, măsură
- neamestecul genurilor și speciilor
- stilul: precis, concis, clar, sobru, elegant

#### Reprezentanți:

- Franța: Pierre Corneille, Jean Racine, Nicolas Boileau-Despréaux, Blaise Pascal, Molière, La Fontaine, La Bruyère
- Anglia: John Milton, Alexander Pope
- Germania: Johann Gottsched
- Rusia: Mihail Lomonosov
- Italia: Vittorio Alfieri

## Iluminismul

Nu vom zăbovi prea mult asupra iluminismului, întrucât, neavînd un program estetic propriu, acesta nu este curent literar. Este însă un important curent ideologic și cultural care a dominat toate sferele societății europene în veacul al XVIII-lea („secolul luminilor”). Puternic angajat în plan politic și social, făcînd din cultură instrumentul predilect al acțiunilor sale, iluminismul va provoca răsturnări spectaculoase, influențînd inclusiv literatura. Prin ideologia iluministă, burghezia, aflată în ascensiune și, în același timp, în luptă permanentă cu nobilimea și clerul, va pregăti și va înfăptui Marea Revoluție Franceză (1789). Revoluția burgheză din Anglia (1688) a adus în această țară un nou sistem politic, în care rolul de frunte revenea burgheziei liberale. În aceste condiții apar la sfîrșitul secolul al XVII-lea englez, curente de idei (empirismul, deismul, materialismul mecanicist) care vor premerge doctrina iluministă avînd drept exponenți pe Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Helvétius, Holbach.

Tendințele eterogene care alcătuiesc gîndirea iluministă au totuși un numitor comun: raționalismul. Ilumiști pun sub lupa rațiunii toate instituțiile și aspectele care interzic accesul burgheziei la un statut privilegiat: monarhia, biserica, structura socială, învățămîntul, cultura. Filosofia iluministă e puternic angajată în lupta de clasă. Literatura slujește aceluiași interes. După cum se va dovedi, burghezia nu dorește libertăți pentru întreaga „stare a treia”, a cărei



luptă o conduce, ci numai pentru sine (Voltaire propaga despotismul luminat și considera că „prostimea” trebuie sever controlată, inclusiv prin religie, înțeleasă de el ca un instrument ce garanta moralitatea maselor).

Dacă în Renaștere era pusă la îndoială prestația slujitorilor Bisericii Catolice, în iluminism anticlericalismul devine radical. Este negată Biserica în ansamblu, religia, existența lui Dumnezeu (Gîndirea iluministă nu admite transcendentul). Totul se reduce la contingent, adică la materie, istorie, inechitate socială. Din acest motiv romantismul se va articula ca o revoltă a metafizicii împotriva fizicii, iar mai târziu, gînditori precum Dostoievski și Berdiaev vor vedea iluminismul ca pe o etapă premergătoare socialismului și comunismului.

Între ideile propagate de literatura iluministă un loc aparte îl ocupă emanciparea prin cultură. Se reclamă dreptul maselor la cultură și libertatea de gîndire. Se dezvoltă și se popularizează științele, se elaborează *Enciclopedia* (1751-1772), se înființează școli, iar cartea devine un bun accesibil majorității. Se susțin cu tărie idei prin dreptul natural (egalitatea prin naștere a tuturor oamenilor) și contractul social (oamenii renunță de bună-voie la drepturile lor naturale în favoarea drepturilor civile garantate de instituția conducătoare). Monarhul luminat ar fi instituția ideală în măsură să asigure supușilor toate drepturile, guvernînd cu înțelepciune și înfăptuind reformele necesare.

Specific literaturii iluministe este motivul călătoriei, care permite autorului să imagineze lumi mai bune, societăți model sau să critice fără menajamente tarele și moravurile sociale. Literatura de călătorie s-a cultivat în Anglia (Jonathan Swift), Franța (Voltaire, Montesquieu), Rusia (Radiscev), Germania (Goethe), Țările Române (Dinicu Golescu).

## Iluminismul în Țările Române

Prima manifestare a iluminismului românesc a constituit-o Școala Ardeleană. Această mișcare a intelectualilor transilvăneni a avut mai curînd un caracter național, contrastînd astfel cu cosmopolitismul iluminismului francez. Platforma ideologică a



iluminismului a servit corifeilor Școlii Ardelene pentru elaborarea unui memoriu, intitulat *Supplex libelus valachorum Transsilvaniae* și prezentat regelui Leopold al II-lea în 1771. În document se cerea „egalitatea politică a românilor”, adică drepturi egale cu celelalte națiuni ale Imperiului. Dar protestul nu are succes și cărturarii transilvăneni, între care și înalte fețe bisericești realizează că singura cale de reușită ar fi pregătirea culturală a conaționalilor în vederea emancipării lor politice și sociale. Astfel ei scriu studii istorice și filologice în care argumentează ideea latinității și a continuității poporului român și a limbii române, militează pentru răspândirea culturii prin înființarea de școli românești și tipărirea cărților, încurajează dezvoltarea unei literaturi originale. Ion Budai-Deleanu este singurul scriitor al mișcării. În afară de dicționare și studii filologice el scrie și epopeea eroi-comică *Țiganiada*, în care promovează multe din ideile iluminismului european.

### **Iluminismul – schiță recapitulativă**

Caracterizează secolul al XVIII-lea francez, dar are predecesori în filosofia și literatura engleză de la sfârșitul secolului anterior.

Condiții istorice și culturale:

- ofensiva burgheziei împotriva claselor privilegiate (nobilimea și clerul)
- declinul monarhiei absolute
- dezvoltarea curentelor filosofice materialiste (empirismul, deismul, mecanicismul, ateismul)
- avântul științelor
- pregătirea și înfăptuirea Marii Revoluții Franceze (1789)

Trăsături:

- curent ideologic și cultural
- hegemonia raționalismului
- caracter anticlerical, antireligios și ateu
- elaborarea *Enciclopediei* (1751–1772) ca sumă a tuturor științelor
- idei specifice iluminismului: emanciparea poporului prin cultură, monarhul luminat, dreptul natural, contractul social
- critica severă a societății



Reprezentări ai literaturii iluministe:

- Anglia: Daniel Defoe, Johnathan Swift
- Franța: Voltaire, Montesquieu, Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot, Beaumarchais
- Germania: Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang Goethe
- Italia: Carlo Goldoni
- Rusia: Aleksandr N. Radișcev
- Țările Române: Ion Budai-Deleanu, Dinicu Golescu

## Romantismul

Romantismul se naște în Germania la sfârșitul secolului al XVIII-lea ca o reacție la raționalismul clasic și iluminist și ca o întoarcere la spiritualitatea medievală. Numele curentului vine de la *roman*, specie epică medievală cu caracter exotic și fantastic.

În timp ce clasicismul slujea binele și frumosul, care formau o unitate, iar iluminismul viza un scop politic, romantismul suspină după o patrie îndepărtată, aflată dincolo de marginile lumii sensibile. Căutînd criteriul după care se structurează intim o operă, Vianu ajunge la concluzia dualității artei (există numai două tipuri, celelalte sînt forme intermediare), diferențierea fiind determinată de criteriul unic al raportării la transcendență. „Arta (...) redă realitatea vie sau idealul ei transcendent”. Cu alte cuvinte, în așa-numita *Weltanschauung* a creatorului există o credință cu privire la realitate: este cea de aici, lumea care ne cade sub simțuri, sau lumea eternă și neschimbătoare a transcendenței? În opoziție cu epocile clasice care exaltă realitatea imediată, romantismul se dedică transcendenței. Din această cauză s-a spus că romantismul este revolta metafizicii împotriva fizicii, a sentimentului împotriva rațiunii, a infinitului împotriva finitudinii, a posibilului împotriva a ceea ce îndeobște numim real. E aici o profunzime proprie în primul rînd romantismului german. În Anglia, în Franța și în celelalte țări europene apar diferențe, ajungîndu-se uneori la forme retorice și superficiale, străine de concepția estetică a primei grupări romantice din Germania, cunoscută sub numele de *Frühromantik* (Școala de la Jena).

După trei veacuri de claritate rațională se creează cam prin a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, un orizont de așteptare pentru



un altceva misterios și vag, un fel de ideal estetic către care tânjea nu conștiința, ci sufletul. Semne ale unei schimbări apar mai întâi în Anglia („școala cimitirului”: Edward Yang, Thomas Gray, William Blake), apoi în Germania (mișcarea „Sturm und Drang”, Goethe, Jean Paul Richter, Hölderlin). În Franța, alături de Chateaubriand, Rousseau devine, prin ideile exprimate cu precădere în *Confesiuni* un promotor al noii sensibilități. Toate aceste orientări diverse și lipsite de un fundament teoretic au căpătat în istoria și critica literaturii numele de *preromantism*. Atît termenul cît și aria pe care o acoperă reprezintă un teren al controverselor.

Romantismul propriu-zis ia ființă la Jena în 1798 în jurul revistei *Athenäum* avînd ca întemeietori pe August Wilhelm și Friedrich Schlegel, pe filosofi Schelling și Schleiermacher, pe scriitorii Novalis, Ludwig Tieck și Clemens Brentano.

Actul de naștere al romantismului englez îl reprezintă publicarea volumului *Balade lirice* de către William Wordsworth și Samuel Coleridge, tot în 1798, ultimul popularizînd ulterior ideile romantismului german în Anglia. Coleridge crezuse inițial (ca mulți alții) că învierea conștiinței estetice se va produce în Franța o dată cu Revoluția, pe care o saluta prin poemul *Distruction of the Bastille* (1789), pentru ca apoi, dezamăgit, să compună tragedia antirevoluționară *Osario* (1797).

În Franța, Hugo nu e doar cel mai ilustru reprezentant al romantismului, ci și teoreticianul noului curent prin prefața la drama *Cromwell* (1827).

Romantismul răspunde unei nevoi estetice și ontologice mai puțin determinată social și istoric. Unii teoreticieni ai fenomenului romantic vorbesc totuși despre o raportare la contextul istoric. Este mai ales cazul Franței, unde romantismul e contemporan cu marile schimbări ce au început cu Revoluția și au continuat cu epoca napoleoniană și cu Restaurația. În general însă e vorba de o reacție la adresa filistinismului burghez, trăsătură ce ar putea fi atribuită ideologic și estetic nobilimii aflate în declin.

Romantismul autentic, adică cel gîndit de frații Schlegel și de Novalis, avea un caracter profund religios, care se păstrează parțial în Anglia și aproape deloc în Franța. Pentru Novalis „religia nu este numai o parte a culturii, o verigă a umanității, ci centrul



tuturor celorlalte lucruri, pretutindeni ea este prima, entitatea supremă, sursa în sine” (Ricarda Huch).

Religiozitatea ca trăsătură majoră e remarcată și de Heine, care folosește formula „școala popular-germano-creștin-romantică”. Romanticii sînt într-adevăr pătrunși de credință, religiozitatea lor ia adesea forme mistice (Novalis, Baader, Steffens).

Clasicismul pune accent pe realizarea estetică - romantismul trăiește prin metafizica sa. Viața aceasta este considerată o pregătire pentru viața de dincolo. Căutarea absolutului este unicul țel. Căile prin care această aspirație se poate realiza constituie de fapt trăsăturile romantismului, acele locuri comune pe care le găsim în toate manualele și studiile de teorie literară. Prin explorarea folclorului și recursul la trecut se încearcă recuperarea fondului mitologic al spiritualității medievale. Pe de altă parte se valorifică întreaga tradiție mistică și alchimică din Apus. Nostalgia originilor dă nume aspirației către puritatea originară, către acea vîrstă a omenirii în care omul nu cunoscuse degradarea. Primatul sentimentului și cultul eului sînt expresii ale unei înfrigurate căutări spirituale (nu e oare iubirea esența creștinismului?).

Fantasticul deschide calea către lumile posibile, către infinitul care ne smulge din exilul acestei lumi. De aici și preferința pentru mituri, basm, vis. Romanticii nu acceptă lumea fenomenală decît ca natură cu care omul formează o unitate. Prin comuniunea cu natura individul reîntră în întreg, redevenind parte a ordinii universale. „Numai Totul (sau Absolutul) trăiește, spune Baader; fiecare individ nu trăiește decît în măsura înrudirii sale cu Totul, deci în măsura în care o *ek-stază* îl smulge din individualitatea sa.” Față de rigoarea clasică, în romantism se sparg toate barierele tematice și formale. Se abordează teme și motive variate, se cultivă specii diverse, stilul devine obscur, atmosfera misterioasă. Opera e fragmentată sau neterminată semn că arta este infinită. Personajele nu sînt tipuri ci „eroi excepționali în împrejurări excepționale”; lipsește consecvența caracterului cu sine.

Antiteza este procedeu predilect – la nivelul compoziției organizează textul, la nivelul stilului distinge și evidențiază contraste.

Romanticii preferă noaptea, inconștientul, visul pentru că acestea țin de o ordine a infinitului cu care comunică permanent, în timp ce lumina și rațiunea sînt categorii ale constrîngerii și limitării.



Personajul romantic este solitar, paradoxal, atipic, misterios, sensibil, sfîșiat de contradicții. Eroul titanian, omul de geniu, de mare forță morală e definitoriu pentru romantism.

## **Romantismul în literatura română**

Paul Cornea distinge trei romantisme: unul apusean de pînă la 1830 (antiiluminist, monarhic, religios, egoist, medievalizant, deziluzionat și contemplativ), altul apusean de după această dată (umanist, sociologizant, energetic, titanian) și în sfîrșit unul răsăritean (proluminist, național, idealist, folclorizant, militant). Acceptăm această împărțire cu destule rezerve, dar considerăm că ultima variantă se potrivește totuși romantismului românesc.

Romantismul românesc ar ține, după N. Manolescu, de la Cârlova pînă la Eminescu, așadar din 1830 pînă în 1883. Dar în operele scriitorilor pașoptiști scrise în acest interval romantismul se întîlnește cu clasicismul, iluminismul și chiar realismul. De la romantismul naiv și exaltat al pașoptiștilor (Cârlova, Alexandrescu, Negruzzi, Heliade-Rădulescu, Alecsandri, C. Bolliac) se va ajunge prin Eminescu la realizări romantice de nivel european. Suportul teoretic al romantismului a fost la noi aproape inexistent. Manifestul romantismului românesc e considerat articolul-program al lui Kogălniceanu din *Dacia literară* (1840), în care erau sintetizate principiile călăuzitoare ale unei literaturi românești originale (ideea națională, inspirarea din trecutul istoric, prețuirea frumuseților patriei, valorificarea folclorului).

## **Romantismul – schiță recapitulativă**

Curent literar și artistic apărut în Germania la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și răspîndit în toată Europa pînă după jumătatea secolului al XIX-lea.

Condiții istorice și culturale:

- orizontul de așteptare creat de revoluțiile burgheze
- declinul aristocrației



- filosofia idealistă germană: Fichte, Schelling, Schleiermacher  
Trăsături:

- căutarea absolutului
- primatul sentimentului
- cultul eului
- nostalgia originilor
- percepția cosmicului și a totalității
- comuniunea omului cu natura
- iubirea, cale de cunoaștere
- gustul pentru mister și fantastic
- recuperarea tradiției mistice a Evului Mediu
- valorificarea miturilor
- interesul pentru folclor și tradițiile naționale
- cultivarea visului ca motiv central
- tema cunoașterii (dorința de evaziune, călătoria)
- preferința pentru antiteză
- eroul excepțional în împrejurări excepționale – geniul
- personajele provin din medii diverse
- lărgirea ariei tematice și îmbogățirea mijloacelor de expresie
- neglijarea formei, libertatea de creație

Reprezentanți:

- Germania: August Wilhelm von Schlegel, Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, frații Grimm, Heinrich Heine, Heinrich von Kleist
- Anglia: Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Robert Southey, George Gordon Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats
- Franța: François de Chateaubriand, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Gérard de Nerval
- Italia: Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Giosuè Carducci
- Rusia: Aleksandr S. Pușkin, Mihail Lermontov
- Polonia: Adam Mickiewicz
- Ungaria: Petöfi Sandor
- România: Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu



## Realismul

Doctrina estetică realistă se cristalizează în Franța, în plină epocă de afirmare a romantismului, pe care îl neagă vehement. Noul curent capătă vigoare și amplitudine în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă pe care o va marca profund din punct de vedere artistic. Numele de *realism* are o istorie lungă și confuză, dar va cunoaște consacrarea în înțelesul pe care i-l dăm astăzi, prin manifestul lui Jules Champfleury din 1857. Termenul trimite desigur la *realitate*, înțeleasă în sensul cel mai concret cu putință.

Evenimentele cruciale care au zguduit istoria Franței începând cu Revoluția de la 1789, continuând cu domnia lui Napoleon, cu Restaurația și revoluțiile burgheze de la 1830 și 1848 nu puteau să nu se reflecte în conștiința artistică a vremii. Între realitatea istorică determinată de Revoluția Franceză și noua conștiință estetică afirmată de romantism nu existau punți ideologice. Năzuind către o realitate transcendentă sau interioară, sufletul romantic acorda prea puțină atenție realității istorice. Se poate spune că literatura romantică a trădat idealurile revoluției și această frustrare îndelung refulată a alimentat cu energii nebănuite impulsul către o altă orientare artistică, fidelă realității istorice și sociale și purtătoare a mesajului ideologic al burgheziei liberale.

Întrerupt de aventura romantică, proiectul cultural iluminist va continua în realism, dar în alți termeni și cu alte perspective.

După abolirea feudalismului, rolul de căpetenie în viața socială îl are economia capitalistă, care se dezvoltă într-un ritm impetuos. Apare un nou tip de relații sociale, care generează schimbări și conflicte pe fondul unei mari risipe de energie. Realitatea socială devine arena unei permanente încleștări, care îi împarte pe protagoniști în învingători și învinși.

Dacă din punct de vedere social realismul este un fenomen burghez iar politic vorbind e un port-drapel al ideilor democratice și liberale, sub aspect cultural, cadrul care a pregătit și favorizat apariția curentului era dominat de pozitivismul lui Auguste Comte, fondator, între altele, și al sociologiei ca știință de sine stătătoare. Tot sub aspect teoretic trebuie menționată influența unor economiști precum A. Smith sau J. S. Mill.



Aceste contribuții continuă demersul lui Saint-Simon și consolidează concepția acestuia cu privire la determinarea economică a societății.

O altă componentă a cadrului cultural care a pregătit realismul o reprezintă dezvoltarea științei, descoperirile din domeniul biologiei, chimiei și fizicii de care se arătau interesați scriitorii francezi. Cele mai incitante teorii aparțineau naturaliștilor Georges Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire sau contelui de Buffon care deschideau drum evoluționismului darwinist.

### Trăsăturile realismului

Deși noțiunea de *realism* (<fr. *réalisme* <lat. *realis* = „real”) a fost folosită încă din 1826 în revista *Mercure de France*, iar operele realiste semnate de Stendhal și Balzac au început să apară în anii '30, preocupările teoretice pentru curentul care deja ființa se semnalează mai târziu.

O primă încercare i se datorează lui Honoré de Balzac. Acesta face cunoscut vastul său proiect literar în prefața ediției din 1842 a *Comediei umane*. În respectiva prefață, considerată a fi fost primul manifest realist, Balzac explică cititorilor că tot ce scrisese pînă atunci și tot ce urmează să scrie constituie o operă unitară, o amplă istorie a moravurilor pe care el, ca „secretar al societății”, dorește să o lase urmașilor. Prin arta sa, scriitorul își propune să zugrăvească societatea contemporană, să devină „un pictor mai mult sau mai puțin fidel (...) al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui și răului”, dar mai ales să studieze cauzele mișcării sociale, sensul ascuns al evenimentelor și al comportamentului uman. Între altele scriitorul își exprimă admirația pentru maestrul său Walter Scott, care „a ridicat romanul la valoarea filosofică a istoriei”.

Urmează apoi momentul Gustave Courbet. Neprimit la Expoziția universală de la Paris din 1855, pictorul își expune lucrările într-un pavilion particular sub genericul „Le Réalisme”, prezentînd, în prefața catalogului tipărit cu această ocazie, opțiunea sa pentru o nouă orientare artistică, ce își caută sursele de inspirație în viață.



Tot la Paris publicistul și scriitorul Louis Duranty redactează între 1856 și 1857 ziarul *Le Réalisme*, în care se formulează unele principii ale noii tendințe artistice care trebuie să redea cu fidelitate mediul social și să fie accesibilă tuturor.

Adevăratul teoretician al realismului este însă Jules Champfleury, autorul studiului *Le Réalisme*, publicat în 1857. El elaborează doctrina unei noi arte literare inspirate din prezentul social și destinată publicului larg. În viziunea sa frumosul artistic e un frumos reflectat, care își are obârșia în realitate, imaginația fiind „regina erorii și falsității”.

Dezbaterea în jurul realismului a fost complicată și de faptul că, după cum observă Van Tieghem, „în toate epocile literaturii franceze a existat într-o măsură mai mare sau mai mică realism”. E vorba de așa-numitul „realism etern” prin care se relevă legătura oricărei opere de artă cu realitatea, năzuința fiecărui artist de a reflecta adevărul vieții.

Chiar dacă în Franța realismul coexistă o vreme cu romantismul cu care are unele elemente comune și cu care se întâlnește în operele unor scriitori precum Stendhal și Balzac, doctrina realistă se opune, în esență, celei romantice.

Principiul de bază al realismului este veridicitatea, reflectarea fidelă a realității. *Mimesis*-ul are în realism o nouă epocă de glorie. Pentru Stendhal romanul este „o oglindă purtată de-a lungul unui drum” iar Balzac e de părere că idealul său de a realiza imaginea completă a unei civilizații presupune reflectarea ei fidelă, cu vicii și virtuți, pasiuni și remușcări, fapte bune și fapte rele, fără a idealiza. Dacă în clasicism lumea e văzută așa cum ar trebui să fie, în realism ea apare așa cum este.

Aria tematică se raportează la societate, înțeleasă ca un organism viu, dinamic, ca un mediu care explică prin datele sale comportamentul personajelor. Relațiile sociale de tip capitalist au în centrul lor banul, care marchează în mod fatal destinele eroilor.

Prezentarea adevărului social trebuie făcută cu obiectivitate. Scriitorul trebuie să fie imparțial, simplu purtător al oglinzii despre care vorbea Stendhal. Pentru a realiza o nouă performanță, autorul (omniscient și omniprezent) trebuie să rămână o instanță care consemnează, fără a se implica personal, ceea ce realitatea îi oferă. („Este lamentabil a te cânta pe tine însuși”, spune Flaubert.) Aceasta



nu înseamnă însă că autorul nu are un ideal moral și că se complăce în a prezenta răul social. Observațiile sale pun sub lupă cele mai ascunse unghere și cele mai tulburătoare pasiuni, avînd o atitudine critică față de aspectele negative prezentate. Proza realistă se remarcă prin descrierea unor fapte și existențe mărunte apelînd la tehnica detaliului semnificativ. Autenticitatea și veridicitatea acestor descrieri conferă valoare documentară operelor realiste.

Eroii realiști nu sînt unicate, ca în romantism, ci aparțin unei tipologii variate, în parte moștenită din clasicism. Preocuparea pentru caractere este însă mai pregnantă în realism, unde tipurile se diversifică. Implacabilul mecanism social produce tipuri așa cum natura produce specii. Între evoluția personajului și mediul său de viață este o strînsă legătură. Cu alte cuvinte, eroul este ceea ce face din el societatea. Învinuind societatea pentru eșecul individului, scriitorul realist o obligă să se corecteze, să devină mai bună. Romanticii priveau cu pesimism răul social, evadînd în alte lumi. Socotind, ca Leibniz, că lumea în care trăim e cea mai bună din lumile posibile, realiștii încearcă să o perfecționeze. „Cred în progresul omului față de el însuși” afirma Balzac.

Față de epocile și curente anterioare, care priveau spre trecut, literatura realistă se inspiră exclusiv din prezent. Omul este analizat sub specia lui *hic et nunc*, utilizîndu-se chiar metode științifice de investigare, sub influența spiritului critic „progresist” al vremii. Analiza psihologică scoate la lumină latura obscură a personalității eroului, autorul căutînd motivații psihice și intelectuale pentru fapte și atitudini. Problematika filosofică și psihologică va fi, în realismul rus, mai importantă decît cea socială.

Impersonalitatea vocii auctoriale fiind rîvnită de orice scriitor realist, și stilul va fi marcat de acest imperativ. Un caz notoriu este Stendhal, care aspiră către expunerea neutră a *Codului civil*. Stilul sobru, impersonal, lipsit de artificii, va caracteriza astfel proza realistă.

### Realismul în literatura română

În literatura română realismul se manifestă în paralel cu romantismul și cu oarecare întîrziere față de Apus. În operele unor pașoptiști apar accente realiste, iar în perioada „Junimii”



romantismul eminescian conviețuiește cu realismul lui Slavici. La Creangă viziunea clasică se slujește de elemente romantice și realiste, iar la Caragiale realismul înclină în comedii spre clasicism, iar în nuvele spre naturalism. Mai târziu, Sadoveanu este deopotrivă romantic și realist, în timp ce Călinescu scrie un roman balzacian cu elemente romantice și moderne.

Canoanele realiste sînt satisfăcute pentru prima dată de romanul lui N. Filimon *Ciocoi vechi și noi*, cu excepția unor nuanțe clasice cum ar fi împărțirea netă a eroilor în buni și răi și încheierea moralizatoare. Scrisă în epoca de glorie a romanului realist european, luat de altfel ca reper, cartea lui Filimon vădește, dincolo de talentul înnăscut al autorului, un nivel rudimentar al concepției și al mijloacelor, explicabil prin lipsa de performanță a limbii literare din acel moment.

O proză realistă viguroasă și cu unele intenții de modernizare scrie Ioan Slavici, întîiul scriitor important al Ardealului. El surprinde satul transilvan în transformare, evoluînd de la o existență patriarhală la un mod de viață capitalist. În cele mai izbutite opere ale sale (romanul *Mara* și nuvela *Moara cu noroc*) banul ocupă un loc central. Personajele sînt nelineare și au structuri complicate, sondate cu ajutorul analizei psihologice.

Realismul lui Slavici este continuat de Rebreanu, la care se observă aceeași economie de mijloace (specifică de altfel prozei obiective) și aceeași propensiune către investigația psihologică. Rebreanu e un Slavici mai elaborat, mai dens, mai cuprinzător. El acordă multă atenție compoziției, construind cu migală romane masive, adevărate capodopere ale genului. Criteriul obiectivității e îndeplinit cu mai multă rigoare decît la Slavici. Rebreanu își prezintă eroii cu o detașare admirabilă reflectînd o realitate transilvană zbuciumată de două mari probleme: sărăcia și identitatea națională. De la o tematică rurală (*Ion, Răscoala*) se trece treptat la o tematică citadină (*Pădurea Spînzuraților, Ciuleandra*). Locul țaranului este luat de intelectual. Ca și lumea pe care o prezintă, opera lui Rebreanu se află în evoluție.

Tot chestiunea țărănească rămîne precumpănitoare și în vremea realismului socialist. Marin Preda, cel mai proeminent prozator român de după război, își construiește capodopera (romanul *Moromeții*) în jurul unui țaran cu totul special, ultimul țaran adevărat



al literaturii noastre. Chiar dacă pe ansamblu opera lui Marin Preda este citadină, intelectualii săi, mai numeroși decât țărani, sînt mai puțin interesați decât aceștia.

Ca peste tot în lume, realismul impune și în literatura română genul prozei, nuvela și romanul fiind speciile consacrate. Din numărul mare de scriitori aflați sub zodia realismului (pe lângă faptul că a avut la noi o existență îndelungată, acest curent a cîștigat și foarte mulți adepți) doar cîțiva au scris poezii, cei mai importanți dintre aceștia fiind George Coșbuc și Octavian Goga.

Persistența realismului în paralel cu avangarda și chiar după avangardă este o dovadă că *mimesis*-ul este departe de a deveni o noțiune superfluă în judecata de gust a secolului al XX-lea.

### **Realismul – schiță recapitulativă**

Curent literar și artistic apărut în Franța către mijlocul secolului al XIX-lea și extins pînă în Anglia în a doua jumătate a aceluiași secol, cu continuări și ecouri pînă în secolul al XX-lea.

Condiții istorice și culturale:

- atmosfera creată de marile evenimente din istoria modernă a Franței (Revoluția de la 1789, Imperiul napoleonian, Restaurația, Revoluțiile burgheze de la 1830 și 1848)
- spiritul protestatar și insurgent al burgheziei liberale
- rolul determinant al economiei în viața societății
- noile doctrine economice (A. Smith și J. S. Mill)
- dezvoltarea științelor naturii (G. Cuvier, G. Saint-Hilaire, Conte de Buffon)
- pozitivismul lui Auguste Comte și materialismul lui Ludwig Feuerbach

Trăsături:

- reflectarea fidelă a realității – veridicitate
- tematică socială
- obiectivitate – autor impersonal, omniscient și omniprezent
- rigoarea observațiilor – importanța detaliului semnificativ



- critica aspectelor negative
- lipsa de idealizare
- valoarea documentară
- personaje tipice în împrejurări tipice
- varietate tipologică
- determinarea socială a personajului
- analiza psihologică
- afirmarea prozei și a romanului ca forme literare ale viitorului
- stil sobru, impersonal
- economie de mijloace artistice

#### Reprezentanți:

- Franța: Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Prosper Mérimée
- Anglia: Charles Dickens, William Thackeray, Surorile Brönte, George Eliot
- Rusia: Nikolai V. Gogol, Fiodor M. Dostoievski, Lev N. Tolstoi, Anton P. Cehov
- Norvegia: Henrik Ibsen
- America: Mark Twain
- România: Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ion Slavici, Liviu Rebreanu, Marin Preda

## Naturalismul

Curent înrudit cu realismul, naturalismul a fost fondat de scriitorul francez Émile Zola, care început să publice scrierile teoretice privind „metoda naturalistă” în 1866. Între acestea cele mai importante sînt *Le Roman expérimental* și *Une Campagne* datînd din 1880.

Numele curentului derivă de la *natură*, sugerînd importanța biologicului în structura personalității umane.

Naturalismul trebuie înțeles ca o ipostază extremă, radicală a realismului, întrucît urmărește reproducerea tuturor aspectelor realității, inclusiv a celor mai sumbre și mai abjecte.

Fiind un caz particular al realismului, naturalismul se naște și se dezvoltă în condiții istorice și culturale similare. Ca și realismul, naturalismul este condiționat social de dezvoltarea industriei și de



apariția stării a patra – proletariatul, care se revoltă împotriva mizeriei și nedreptății. Cadrul cultural se îmbogățește cu elemente noi, la care societatea este foarte receptivă. E vorba de teorii și orientări precum determinismul, evoluționismul și marxismul, al căror ecou în literatura ultimelor patru decenii ale secolului al XIX-lea este evident. În această perioadă apar cărți de referință precum *Manifestul Partidului Comunist* de Karl Marx (1848), *Tratatul de ereditate naturală* de Prosper Lucas (1848 – 1850), *Originea speciilor* de Charles Darwin (1859, traducere franceză în 1862) și *Introducere la medicina experimentală* de Claude Bernard (1865).

Naturalismul va suferi așadar influența evoluționismului darwinist, a determinismului și a fiziologiei experimentale fondate de medicul Claude Bernard. Lui Zola i se va reproșa adesea că, utilizând metoda experimentală, el se apropie mai mult de savant decât de artist, ceea ce scriitorul recunoaște de fapt, atunci când afirmă că romanul naturalist este un roman științific, „experimental”: „Știința pătrunde deci în domeniul nostru, al romancierilor (...) Prin observațiile noastre noi continuăm munca fiziologului, care la rîndul lui o continuă pe cea a fizicianului și a chimistului”.

Conform teoriilor lui Zola, romancierul naturalist studiază omul natural asupra căruia se exercită două influențe majore: ereditatea și mediul social. El preia metoda experimentală a lui Claude Bernard (constînd în reperarea factorilor care condiționează apariția unui fenomen dat și studierea consecințelor fiecăruia asupra respectivului fenomen prin neutralizarea celorlalți pentru a se disocia factorii reali de cei aparenti și a se ajunge astfel la esența fenomenului) și o aplică riguros personajelor sale. Fiecare erou devine un caz și i se alcătuiesc adevărate fișe de observație de către autor pentru a se ajunge în cele din urmă la găsirea cauzelor fiziologice care îi determină comportamentul. Acest demers analitic ar avea o finalitate morală, susține inițiatorul curentului (acuzat adesea de imoralitate), adoptînd o explicație a lui Claude Bernard, conform căreia „morală modernă caută cauzele, vrea să le explice și să acționeze asupra lor”.

Realisti explicau comportamentul personajului prin mediul social, naturaliștii scot în evidență o dublă determinare: a mediului și a biologicului. Astfel, omul nu mai e o ființă liberă, ci devine un produs al mediului și al eredității.



Începînd cu romanul *Thérèse Requin* din 1867, Zola acordă o importanță majoră biologicului pe care-l găsește răspunzător de toate păcatele ființei umane. În prefața romanului el explică: „Am vrut să studiez temperamente, iar nu caractere (...) Am ales personaje complet dominate de nervii și de sîngele lor, lipsite de liberul arbitru, tîrîte în fiecare act al vieții de fatalitatea cărnii. Thérèse și Laurent sînt niște brute omenești, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărțuirea surdă a patimilor, impulsul instinctului, detracările cerebrale, survenite în urma unei crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unor nevoi fizice. Crima pe care o săvîrșesc este o consecință a adulterului lor”.

Așadar aspecte grave, sumbre, fapte iresponsabile explicabile prin porniri inconștiente, instincte ce conduc către o cauză ereditară. Remușcările eroilor pentru faptele lor nu vin din conștiință, ci din dezordinea organică provocată de încordare.

Adept al concepției materialiste și mecaniciste, Zola s-a străduit să demonstreze că „lumea umană e supusă aceluiași determinism ca și restul naturii”. Eroarea sa constă în a fi crezut că noile cuceriri ale științei sînt date o dată pentru totdeauna și rămîn certitudini definitive (Philippe Van Tieghem). Se spune că mai tîrziu el a fost surprins aflînd cît de puțin avansată este știința în domeniul eredității. (Abia în zilele noastre s-a reușit descifrarea genomului uman.) Ambiția lui Zola de a urmări în om „numai animalul” și nimic altceva pentru a-i pătrunde mecanismul interior era așadar exagerată. Scriitor de talent, el a lăsat moștenire o opera remarcabilă în care finețea observației și rigoarea analizei bazată adesea pe importanța detaliilor reprezintă un real cîștig literar. *Familia Rougon Macquart* rămîne una din cele mai vaste și importante monografii ale societății franceze din secolul al XIX-lea.

Confundîndu-și rolul cu cel al savantului, autorul naturalist va fi silit să abordeze un stil sobru și impersonal, pentru a nu trăda caracterul științific al lucrării.

Balzac a fost modelul recunoscut al lui Zola. Aplicarea în literatura a teoriilor științifice la modă, intenția de a realiza o monografie amplă a societății franceze, rigoarea analizei și tehnica detaliului sînt doar cîteva din elementele care îi unesc. Apropierea dintre cei doi autori este în același timp dovada apropierei dintre



realism și naturalism, aspectul comun cel mai important fiind acela că ambele curente slujesc mai curînd adevărul, decît frumosul (Ph. Van Tieghem). Realismul și naturalismul au avut parte de-a lungul timpului de critici severe. Baudelaire le considera, de pildă, negația însăși a artei. „Poezia – spunea el – nu poate fi asimilată cu știința sau cu morala, decît cu prețul morții sau al decăderii; ea nu are drept obiect adevăratul, ci se are doar pe ea însăși”.

## Naturalismul românesc

Estetica naturalistă a avut reverberații și în literatura noastră. Chiar dacă nu putem vorbi de autori naturaliști ca în Franța, recunoaștem unele preocupări în această direcție la scriitori care preferă alte formule estetice.

Nuvele tratate naturalist întîlnim la I. L. Caragiale (*O făclie de Paște, Păcat, În vreme de război*) și Delavrancea (*Zobie, Milogul, Trubadurul*). G. Călinescu se referă la ambii autori printr-o apreciere devenită clasică: „I. L. Caragiale este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență”.

Unele accente naturaliste apar și în proza Hortensiei Papadat-Bengescu.

## Naturalismul – schiță recapitulativă

Curent literar fondat în Franța de Émile Zola și apărut și în alte țări în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Condiții istorice și culturale:

- apariția unor noi conflicte în sînul societății capitaliste
- noile teorii științifice: evoluționismul, determinismul, materialismul
- lansarea metodei experimentaliste de către Claude Bernard

Trăsături:

- metode științifice de investigare a personalității
- omul ca produs al mediului social și al eredității
- aspecte sumbre ale realității – patologicul, mizeria fizică și morală



- ereditate maladivă, instincte, obsesii
- observația riguroasă și exactă a reacțiilor și senzațiilor
- tehnica detaliului semnificativ
- personajul reprezintă de regulă un caz patologic
- analiza psihologică
- stil neutru și impersonal
- îmbogățirea limbajului

Reprezentanți:

- Franța: Émile Zola, frații Goncourt, Guy de Maupassant
- Germania: Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind
- Suedia: August Strindberg
- România: Ion Luca Caragiale, Barbu Ștefănescu-Delavrancea

## Parnasianismul

Parnasianismul este un fenomen literar apărut în Franța, care se manifestă în paralel cu romantismul și realismul, dar pe care istoria literară îl înregistrează ca un curent deplin constituit în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea.

Numele școlii vine de la culegerea de poezii *Le Parnasse contemporaine* publicată în 1866 și reunind versuri semnate de 37 de poeți destul de diferiți ca formație și aspirații, dar ținând cu toții după „himera frumuseții perfecte”. (Titlul culegerii trimite desigur la Parnas, muntele consacrat muzelor în mitologia greacă.) Din grupul celor 37 atrag atenția nume precum: L. de Lisle, J. M. de Heredia, T. de Banville, S. Prudhomme, Ch. Baudelaire, P. Verlaine, S. Mallarmé.

Premizele teoretice ale acestei noi tendințe apar foarte de timpuriu, în 1832, când T. Gautier, în prefața poemului *Albertus*, afirmă autonomia esteticului, respingând cu tărie ideea utilității artei. Teoria artei pentru artă pe care Gautier o menține consecvent și la care, de-a lungul timpului, aderă scriitori de diverse orientări, va deveni nucleul doctrinei estetice parnasiene.

Lui Gautier i se adaugă alți doctrinari: L. de Lisle, șeful recunoscut al școlii, și T. de Banville, al cărui *Petit Traité de poésie française* (1872) sintetizează, într-o expresie ultimă, programul estetic parnasian.





A vorbi despre climatul social care a favorizat apariția și dezvoltarea unui curent ce neagă orice legătură a artei cu realitatea și reclamă absoluta ei gratuitate pare un nonsens. Există totuși dintotdeauna o determinare istorică și chiar cauze sociale care explică o anumită atitudine estetică. Într-o epocă precum cea de care ne ocupăm, frământată de atâtea mișcări și revolte, nici chiar poeții parnasieni nu puteau rămâne neutri. Spiritul revoluționar care a străbătut deceniile de la 1830 până la 1871 i-a contaminat pe unii dintre ei, dar în final a produs o decepție care i-a condus către refuzul angajării sociale și izolarea față de lumea acțiunii.

Ideea artei pentru artă a fost și o reacție la îndemnul filozofilor și ideologilor vremii (între care mulți saint-simonieni și fourieriști) cu privire la necesitatea angajării intelectualilor în slujba progresului social. Către propagatorii unei astfel de idei își îndreaptă Gautier protestul fulminant: „Nu imbecililor, nu cretinilor și gușăților, o carte nu e tot una cu piftia cu gelatină; – un roman nu e o pereche de ghețe fără cusătură, nici un sonet o seringă cu jet continuu; o dramă nu e o cale ferată sau alte asemenea lucruri care contribuie hotărâtor la civilizarea omenirii, făcînd-o să înainteze pe calea progresului”.

Preluînd de la clasici grija pentru formă și admirația pentru antichitate, parnasianismul se opune, pe de altă parte, sentimentalismului romantic și utilitarismului realist. Estetica parnasiană îi este tributară lui Kant, care definea arta drept o „finalitate fără scop”, și lui Hugo, căruia îi revine paternitatea sintagmei „artă pentru artă”. Trei concepte organizează în jurul lor întregul program parnasian: frumosul, poezia și forma.

Frumosul există în sine și pentru sine. El nu slujește adevărul (aici se intră în contradicție cu Hegel). Artă este absolutul, „culmea comună la care ajung toate căile spiritului”. Exaltării frumosului îi urmează absolutizarea lui: „În afara realizării frumosului nu există mîntuire.” spunea L. de Lisle. Pentru a-și dobîndi acest înalt statut, frumosul trebuie să fie un lux, să nu servească la nimic („tot ce e util e urît”) și să nu fie accesibil decît unui cerc de inițiați. Adevăratul poet e un om superior. El nu trebuie să placă maselor, nici să devină ecoul spiritului public. Singurul lui scop rămîne frumosul. Avem de-a face cu o concepție elitistă pe care susținătorii ei nu s-au sfiit să o etaleze. În concepția parnasiană, poezia este „expresia cea mai strălucită, intensă și completă a artei”, ipostaza ei cea mai înaltă.



Poate din această cauză nu vorbim de o literatură, ci doar de o poezie parnasiană. Deși unii dintre poeții parnasieni s-au exersat și în alte genuri, parnasianismul rămâne circumscris domeniului său predilect: poezia. Teoreticienii parnasieni au condus abil dezbaterile pe terenul poeziei. Ei au insistat mai întâi asupra a ceea ce nu trebuie să conțină tematica poeziei lor. Să nu exprime în nici un fel preocupările vieții, emoțiile sau sentimentele poetului. În fața zbuciumului epocii el să caute liniștea propriului eu, să se refugieze „în turnul de fildeș”, într-o lume a contemplației reci și a formelor poetice pure.

Poezia parnasiană e așadar o poezie rece, impersonală, obiectivă. E o formă a contemplării detașate și a meditației filosofice epurate de orice efuziune sentimentală. Intelectualismul, erudiția fină, recursul la mitologie confirmă caracterul elitist. Sînt preluate de la romantici descrierea, exotismul și cultul pietrelor prețioase, dar altfel motivate și înțelese. La aceia exotismul era legat de tema evaziunii, de năzuința către îndepărtatele ținuturi ale Patriei eterne, iar pietrele prețioase simbolizau esențele. Aceste motive sînt utilizate aici pentru sonoritate, pentru impresia lirică pe care o produc. La romantici natura devine o cutie de rezonanță a sentimentelor poetului. Aici, descrierea naturii e prea obiectivă interesînd pitorescul, puritatea liniilor și a culorilor. Cu aceeași rigoare obiectivă sînt descrise opere de artă sau obiecte de preț. Poetica parnasiană împrumută adesea mijloace ale celorlalte arte. La Gautier, de exemplu, critica vorbește despre „estetizarea contemplației”, prin care actul liric fuzionează cu cel plastic și chiar cu cel muzical (*Symphonie en blanc majeur*).

Dacă frumosul se identifică în doctrina parnasiană cu poezia, aceasta din urmă rezidă în formă. Ideea și forma sînt inseparabile, tocmai pentru că „formele sînt singurele manifestări ale gîndirii”. Astfel fundamentat, cultul formei devine o condiție *sine qua non*. Nici chiar clasicii nu au acordat atîta atenție formei. Aspirația către perfecțiunea formală, către exprimarea desăvîrșită caracterizează întreaga mișcare parnasiană. Se pune accent deosebit pe versificație; se abordează specii care presupun inteligență și virtuozitate (sonetul, rondelul); se introduc elemente complicate de prozodie. În același timp se cultivă stilul înalt, rafinat, elegant. Se folosește un vocabular ales, rar, strălucitor. Se apelează la nume sonore din istorie sau mitologie, la simboluri cu rezonanță intelectuală.



## Ecouri parnasiene în literatura română

Știm că parnasianismul nu a devenit un fenomen universal. Ecouri s-au înregistrat însă în mai multe literaturi, inclusiv în cea română. Fără a pune în discuție teoriile răsunătoare din Franța, unii poeți români au scris poezii parnasiene, fie prin contact direct cu parnasianismul francez (Macedonski), fie ademeniți de idealul poeziei pure (Ion Barbu).

După ce scrie o operă bipolară (M. Zamfir) – un romantism descendent dublat de un simbolism tot mai accentuat – Macedonski apelează, în ultimul volum (*Poema rondelurilor*) la o specie clasică pe care o tratează cu mijloace simboliste și parnasiene.

La Ion Barbu poezia parnasiană este o etapă tranzitorie către ermetism. Poetul însuși recunoaște în lirica sa timpurie o fază parnasiană, iar T. Vianu îi împarte creația în trei etape: parnasiană (1918 – 1920), baladic-orientală (1921 – 1925) și ermetică (1925 – 1926).

Și opera lui Ion Pillat trădează influențe parnasiene (alături de cele simboliste) în primele volume (*Visuri păgâne, Eternități de-o clipă, Amăgiri*).

## Trăsăturile parnasianismului

Curent literar apărut în Franța în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea, opus utilitarismului realist și sentimentalismului romantic.

Trăsături:

- se manifestă pe fundalul istoric al revoluțiilor de la 1830, 1848 și al Comunei din Paris (1871)
- respinge militantismul artei propagat de ideologia vremii
- idealul artei pentru artă – absolutizarea poeziei
- retragerea poetului în „turnul de fildeș” din fața frământărilor vieții
- epurarea poeziei de orice emoție sau sentiment
- lirism rece, impersonal, obiectiv



- concepție elitistă, intelectualism
- contemplație detașată, meditație filosofică
- recursul la mituri, exotismul
- descrierea obiectivă a naturii sau a operelor de artă
- estetizarea contemplației – fuziunea actului liric cu cel plastic
- aspirația către perfecțiunea formală
- abordarea unor specii care presupun virtuozitate deosebită (sonetul, rondelul)
- stil înalt, rafinat, elegant
- vocabular ales, rar, strălucitor.

Reprezentanți:

- Franța: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Heredia, Sully Prudhomme
- România: Nicolae Davidescu, Alexandru Macedonski, Ion Barbu, Ion Pillat.

## Simbolismul

Unii dintre semnatarii versurilor parnasiene din culegerea publicată în 1866 devin inițiatorii simbolismului, curent ce exprimă o nouă viziune și un nou gust artistic, în total dezacord cu „cei trei tirani” (pozitivismul, naturalismul și parnasianismul) care sufocau Franța literară la 1870 (Guy Michaud). Noua mișcare apare pe fundalul unei crize morale și estetice determinate, în plan istoric de înfrângerea Franței în războiul franco-prusac (prin Pacea de la Frankfurt din 1871 Franța pierde Alsacia și Lorena și este obligată să plătească Germaniei 5 miliarde de franci de aur despăgubiri de război) și reprimarea sângeroasă a Comunei din Paris (1871).

În plan filosofic simbolismul a fost influențat de gândirea lui Nietzsche

Demersurile teoretice simboliste încep încă din 1867, când Mallarmé constată necesitatea inventării unui nou limbaj poetic, apt să permită sondarea Necunoscutului. El își manifestă astfel preferința pentru o poezie de cunoaștere după modelul lui Baudelaire, pentru care poetul e singurul în stare „să descifreze analogia universală”, să reveleze legăturile ascunse ale lucrurilor.



Ruptura cu parnasianismul se produce o dată cu *Arta poetică* a lui Verlaine (1871 - 1873), unde sînt formulate principalele teze ale poeticii simboliste. Deși publicat abia în 1884, acest prim manifest simbolist a circulat ca ghid printre poeții tineri încă din momentul conceperii lui.

Verlaine a fost un simbolist cuminte, iar manifestul său destul de prudent. Abia cu prietenul său Rimbaud, care scrie *Iluminările* și *Un anotimp în infern* între 1872-1874, ajunge inovația simbolistă în punctul ei extrem. Programul poeziei viitoare fusese schițat de Rimbaud în *Les Lettres du voyant* (1871): Poetul este un vizionar. El vede nevăzutul, aude neauzitul. Eul empiric e abandonat unei forțe inspiratoare care vine din adîncul inconștientului. (*Je est un autre*). Poezia trăiește doar prin emoție și muzică. Prin ideile sale șocante Rimbaud anunță de fapt avangarda. Poetul este și el și celălalt, frumosul este și contrariul său. Conceptele se redefinesc. Noua poezie este apanajul unui poet neliniștit revoltat, blestemat (*poète maudit*).

Simbolismul primește botezul oficial abia pe 18 septembrie 1886, cînd *Suplimentul literar* al revistei *Figaro* publica primul manifest simbolist (*Le Symbolisme*) semnat de Jean Moréas. (Curentul a preexistat acestui moment atît prin operele apărute cît și prin dezbaterile mai mult sau mai puțin academice pe această temă.) Adevărații maeștri ai poeziei simboliste sînt pentru Moréas Baudelaire, recunoscut ca precursor, Verlaine și Mallarmé.

Se vorbește adesea de două școli simboliste (decadentă și simbolistă), grupate în jurul celor mai influente reviste ale mișcării: *Le Décadente* și *Le Symboliste* (1886). Guy Michaud le consideră „două faze succesive ale aceleiași mișcări”, decadența reprezentînd latura ei afectivă (*spleen*-ul, angoasa, nevroza) iar simbolismul pe cea intelectuală. Cele două grupări aveau o acțiune paralelă, caracterizată de aceleași simpatii și resentimente; ambele cereau poeziei mai mult mister și mai multă muzică.

În 1855 Jean Moréas propusese denumirea de *symbolism* pentru noua școală, care nu își definise prea limpede concepția estetică. El credea că această denumire e „singura capabilă să desemneze rezonabil tendința actualului spirit creator în artă”.

Programul simbolist este o rezultată a tendințelor vremii, doctrina cea mai coerentă stabilită la un moment dat. A doua





jumătate a secolului al XIX-lea este din punct de vedere estetic, și mai ales poetic, de mare complexitate. Direcții și tendințe eterogene coexistă în virtutea unui ideal comun: originalitatea. Necesitatea unei noi arte, a unei poezii a viitorului, care să consune cu realitatea socio-istorică și cu spiritul epocii, era decretată de mulți artiști. Opoziția față de trecut devine radicală o dată cu Baudelaire. Pe același drum merg Verlaine, Rimbaud și Mallarmé. Elementele de noutate pot încăpea însă cu greu într-un singur program estetic. Simbolismul a încercat o sinteză, dar el n-a putut reuni toate principiile, o parte dintre acestea regăsindu-se mai târziu în manifestele expresioniste, futuriste și suprarealiste. Germenii avangardei trebuie căutați în solul bogat al acestei perioade. Simbolismul rămîne totuși singura mișcare distinctă a ultimilor trei decenii ale veacului trecut, singura doctrină formulată cu claritate și reflectată în operele de valoare scrise în acest interval. Prin reprezentanți de marcă precum Rilke, Valéry sau Claudel simbolismul continuă și în secolul al XX-lea.

Teoriile simboliste pot fi sintetizate într-o sumă de trăsături pe care vom încerca să le prezentăm în cele ce urmează.

Trebuie spus înainte de toate că poezia simbolistă este o poezie a sensibilității pure. Aceasta înseamnă că e vorba despre o poezie de cunoaștere ce revine la ontologic, la setea de transcendere a romantismului. Nu e vorba însă de un demers cognitiv al rațiunii, al intelectului, ci al intuiției, al sensibilității și al imaginației. Obiectul acestei lirici îl reprezintă așadar sentimentul, stările vagi, nedefinite. Imaginile poetice nu mai imită cu exactitate natura exterioară ca pînă acum. Ele traduc, cu ajutorul sugestiei, întregul conținut emoțional, apelînd la dubla funcție a limbajului (ontologică și expresivă). Cuvîntului i se restituie forța originară – aceea de a revela, de a naște realul. Necunoscutul aflat dincolo de marginile empirice ale lumii se livrează prin cuvînt, care devine adevărata realitate a poeziei. Cuvintele obștești plasate în contexte ingenioase, scot acorduri noi, și totuși necunoscute, înnăscute (Mallarmé). Sugestia este secretul acestei magii a limbajului poetic, principiul de bază al artei simboliștilor. Aspirînd permanent către poezia pură, Mallarmé a văzut în sugestie singura cale: „A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi



obiectul, iată visul nostru”. Simboliștii dezavuează descriptionismul parnasian și naturalist și revin la sugestie ca la condiția esențială a artei. Limbajul poetic nu trebuie să fie direct, decorativ ci aluziv, plin de sugestii și semnificații. Pentru Mallarmé poezia este „expresia, prin limbajul uman redus la ritmul său esențial, a sensului misterios al aspectelor existenței”.

Sugestia apelează la o serie de elemente proprii, cu excepția corespondențelor, poeziei dintotdeauna. Programul estetic simbolist le afirmă într-atât importanța, încât ele sînt privite ca trăsături specifice. Acestea sînt: simbolul, corespondențele și muzicalitatea.

**Simbolul** este instrumentul predilect de realizare a sugestiei. Simboliștii recunosc că nu au inventat ei simbolul și că fără simbol nu există operă de artă autentică, dar își asumă meritul de a fi făcut din simbol un principiu indispensabil. Termenul vine din limba greacă (*symbolon* = „semn”) și își păstrează sensul etimologic.

Simbolul este un semn (o imagine, un obiect concret, un cuvînt, o cifră) care sugerează un conținut abstract (o idee, un fenomen, un concept). El are anumite accepții și nuanțe pentru fiecare din domeniile în care apare: logică, matematică, semiotică, hermeneutică, epistemologie, teologie, artă, poezie etc. În literatură simbolul este o figură de stil înrudită cu metafora, imaginea sensibilă a unei idei. Între simbolizat și imaginea sa există un raport de analogie ca și în cazul metaforei (*aurul* simbolizează absolutul, *crucea* – credința creștină, *porumbelul* – pacea, *vulpea* – viclenia, *cifra 7* – totalitatea energiilor fizice și spirituale, treptele desăvîrșirii etc.). După A. Warren, metafora devine simbol prin recurență. Cu alte cuvinte, o imagine poate fi folosită o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistență, ea se transformă în simbol. Simbolul artistic este strîns legat de simbolurile conceptuale și teologice. Hermeneutica vorbește despre culturi ca despre niște universuri simbolice. Mircea Eliade spune că lumea în care trăim e „un camuflaj de semne” și că funcția simbolului este aceea de „reintegrare a omului în totalitatea sacră”. Pentru René Guénon, simbolul este „mijlocul cel mai simplu de transmitere a adevărurilor de ordin superior, religioase și metafizice”, iar pentru Coleridge este „exprimarea eternului prin efemer”. În literatură simbolul este figura de stil cea mai concentrată, redusă adesea la un singur cuvînt, cu multiple și profunde semnificații.



Pentru simbolişti simbolul nu mai e o figură de stil printre celelalte, ci principiu fundamental. Nu mai e demonstrativ ca simbolul clasic, ci sugestiv şi chiar ambiguu.

**Corespondenţele** reprezintă, ca mijloc de sugestie, o invenţie a simbolismului. Termenul este folosit pentru prima dată de Charles Baudelaire, în poemul *Correspondances*:

Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare  
Într-un acord în care mari taine se ascund,  
Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare,  
Parfum, culoare, sunet, se-ngîină şi-şi răspund.

(traducere de Al. Philippide)

Teoria literaturii a definit noţiunea după versurile lui Baudelaire. Este vorba aşadar despre stabilirea unor raporturi între senzaţii diferite, de transpunerea datelor unui simţ în limbajul altui simţ: „Ea poartă cîntece-n priviri / Şi-n ochi miresme dulci de floare.” (Ch. Baudelaire – *Frumuseţe deplină*, traducere de Al. Hodoş). *Sinestezia* denumeste acelaşi fenomen poetic.

O variantă aparte a corespondenţelor poartă numele de *audiţie colorată* şi se referă la analogia, pe care a făcut-o mai întîi Rimbaud, între sunetele limbii, mai precis între vocale, şi culori („A – negru, E – alb, I – roşu, O – albastru, U - verde”). Corespondenţa dintre sunete şi culori, ori dintre sunete şi instrumente muzicale a fost teoretizată de René Ghil sub numele de *instrumentalism*. Pentru el sunetele vorbesc, exprimă stările sufleteşti ale poetului sau realităţi universale.

O altă trăsătură esenţială a poeziei simboliste şi totodată cel de-al treilea mijloc de realizare a sugestiei este **muzicalitatea**. Desigur că ea nu este o invenţie a sfîrşitului de secol XIX. Asocierea poeziei cu muzica o ajută să redevină ceea ce a fost. Atît pentru filosofi cît şi pentru artişti, cele două arte erau inseparabile. Să ne gîndim doar la Orfeu şi Homer, la trubadurii medievali sau la romanticii germani, la Wagner.

Formula „de la musique avant toute chose” pe care o impunea *Arta poetică* a lui Verlaine a avut un larg ecou în Franţa şi în ţările europene. Pînă şi românul Al. Macedonski declara că „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decît arta muzicii”.

Dacă poezia exprimă esenţa lucrurilor aşa cum susţineau teoreicienii simbolişti, iar cosmosul, conform concepţiei pitagoreice,



este structurat muzical, atunci poezia și muzica sînt una și aceeași. Armonia versului nu e altceva decît un reflex al armoniei cosmice. De aceea trebuie să se distingă între o *muzicalitate exterioară* (armonia verbală) și una *interioară* (melodia ideală). Pentru a înțelege mai bine cele două tipuri de muzicalitate trebuie să apelăm la exemple din literatura română. Muzicalitate exterioară întîlnim la Minulescu prin refrene și ritmuri care dau o notă retorică, exuberantă liricii sale. Muzicalitate interioară întîlnim însă la Bacovia, unde nu sonoritatea cuvintelor impresionează, ci rezonanța lor interioară, mișcarea pe care o produc la nivelul psihicului. („Dormeau adînc sicriele de plumb / Și flori de plumb și funerar veșmînt” - *Plumb*).

Am văzut cîtă atenție acordă simbolistii expresiei. Ce transmite însă poezia lor? Cum se delimitează aria lor tematică?

Dacă lirica romantică își alegea drept cadru natura, simbolistii aduc în poezia lor mediul citadin. Orașul este marele bolnav, spațiu al neliniștii și al nevrozei, loc în care bîntuie dezabuzarea și *spleen*-ul. O lume obosită, vlăguită agonizează într-o lumină difuză, crepusculară. Contururile sînt estompate, sentimentele sînt nelămurite, senzațiile clar-obscur. Natura nu este total exclusă - apar grădini, flori, țărături de ape. Un exotism de inspirație parnasiană dă acestui lirism sonorități speciale. Dorința de evaziune, mult mai vagă și mai puțin patetică decît în romantism, este un semn al fiorului metafizic, al căutării tragice care se frînge în transcendența goală. Poetul trăiește adesea cu sentimentul alienării și al damnării într-o lume care nu se mai poate salva.

Groaza fiziologică anunță tribulațiile pe tema descompunerii și dezagregării lumii din expresionism. Cităm în acest sens un vers tulburător al lui Mallarmé: „la chair est triste, hélas / et j'ai lu tous les livres” (*Brise marine*). O enumerare a temelor simboliste ne dezvăluie cît de mult se apropie ele de cele expresioniste: boala, neliniștea, alienarea, angoasa, tristețea, plictisul, *spleen*-ul, suferința, disperarea, nevroza, oboseala, golul, absența, neantul, moartea.

Deși reprezintă schimbarea la față a poeziei, simbolismul nu este exclusiv liric. Chiar și atunci cînd abordează specii ale trecutului unei poezii, lirismul rămîne încă dominant. Stilul păstrează ceva din grija parnasiană pentru formă, care explică și cultul pentru muzică. Inovația absolută a școlii simboliste o constituie *versul liber*. Aceasta ar fi replica la exagerările formale parnasiene și la retorismul stilului



romantic. Deși mai mulți poeți s-au exprimat anterior în vers liber, acesta capătă valoare doctrinară abia în 1897 datorită lui Gustave Kahn. Teoria sa arată că versul liber înseamnă înainte de toate un ritm care nu se obține prin jocul sunetelor ci prin accent, pus pe frază, nu pe cuvânt.

În Franța simbolismul se ivește din purismul parnasian făcând o sinteză parțială a tendințelor de modernizare a poeziei înglobând decadentismul și instrumentalismul și pregătind marea aventură a avangardei.

Simbolismul răspunde unei nevoi de modernizare a artei, dar nu este modernismul. Îi furnizează premize, îi împrumută teme, îi alimentează disperarea. Simbolismul literar înseamnă pentru modernitate ceea ce a însemnat pentru pictura modernă impresionismul: negarea tematicii și a mijloacelor de expresie încetățenite, ruptura cu descriționismul și naturalismul. Ca și impresionismul artistic, simbolismul literar este o etapă de tranziție către avangardă.

### Simbolismul românesc

„Junimii” i s-a reproșat adesea spiritul conservator și germanismul de către adversari care s-au grăbit să refacă relațiile noastre culturale cu Franța, exaltând nobila stirpe a latinității ce ne leagă de această țară. Nu doar tainice afinități spirituale ne chemau către patria lui Baudelaire, ci prestigiul ei de mare cultură, aflată mereu înaintea celorlalte și dând tonul schimbărilor în arta europeană. Spațiul românesc se dovedește deosebit de receptiv la teoriile simboliste. Cel mai deschis noii poezii este insurgentul și temperamentalul Alexandru Macedonski, care, într-o serie de articole publicate în *Literatorul* său, dezbătea, la scurt timp după emiterea lor, ideile la modă din Apus. În articole precum *Arta versului* (1890), *Poezia viitorului* (1892) și *Logica poeziei* poetul face observații care îl situează pe un teren de netă modernitate, în deplină opoziție cu Maiorescu, beneficiar al deselor dezlănțuiri polemice de la *Literatorul*. Macedonski ia în discuție probleme de stil și prozodie, identifică poezia cu muzica („arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii”), respinge prozaicul cauzat de



intruziunea logicii (pentru el poezie înseamnă „muzică, imagine, culoare”), vorbește despre instrumentalism ca fiind tot un simbolism în care „sunetele joacă rolul imaginilor”. Prin poezia *Hinov* (1880) el anticipează teoria lui Gustave Kahn asupra versului liber.

Macedonski este considerat șeful școlii simboliste în literatura română, la cenaclul condus de el de la *Literatorul* formându-se cei mai de seamă reprezentanți ai curentului: Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia ș.a. Este evidentă influența simbolismului francez asupra celui românesc, în special a lui Baudelaire, Trebuie remarcat și faptul că simbolismul românesc este contemporan celui francez, înregistrându-se astfel primul moment de sincronizare a culturii române cu cultura europeană. Articolul lui Macedonski *Poezia viitorului*, considerat manifestul simbolismului românesc, este scris în 1892, la doar câțiva ani de la nașterea simbolismului francez, iar Bacovia, cel mai ilustru reprezentant al școlii, depășește prin unele elemente estetica simbolistă, trecând în expresionism.

### **Simbolismul – schiță recapitulativă**

Curent literar apărut în Franța pe la 1880, avînd un mare ecou în toată Europa și continuînd în primele decenii ale secolului al XX-lea; opus descriptivismului naturalist, impersonalității reci parnasiene și retorismului romantic.

Cadrul istoric și cultural:

- determinat în plan istoric de înfrîngerea Franței în războiul franco-prusac și de înăbușirea Comunei din Paris (1871)
- influențat de filosofia lui Nietzsche

Trăsături:

- poezie a sensibilității pure
- sugestia devine principiu fundamental
- folosirea simbolului
- corespondența între senzații
- muzicalitatea
- tematică specifică (neliniștea, angoasa, *spleen*-ul, nevrozele, evaziunea, neantul, moartea)



- universul citadin
- stări vagi, nelămurite, sentimente neclare
- estomparea contururilor
- stilul aspiră către puritate
- cultivarea versului liber

#### Reprezentanți:

- Franța: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Maurice Rollinat, Jules Laforgue, Paul Valéry, Paul Claudel
- Belgia: Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck
- Anglia: Oscar Wilde, Francis Thompson, Arthur Symonds, William Yeats
- Portugalia: Fernando Pessoa
- Spania: Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado
- Italia: Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio
- Germania și Austria: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke
- Rusia: Aleksandr Blok, Andrei Belîi
- România: Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, George Bacovia, Ion Minulescu

### Modernismul (Avangarda)

Potrivit lui Matei Călinescu, termenul a apărut în evul mediu ca un derivat al adverbului latin *mode* = „recent, chiar acum”. *Modernus* ar fi apărut încă din secolul al V-lea în opoziție cu *antiquus, vetus, priscus*. Cearta modernilor cu anticii, care debutează în secolul al XII-lea, adâncește opoziția termenilor. O altă epocă în care cuvântul *modern* a făcut carieră este Renașterea, când trebuia marcată ruptura de evul mediu. Modernitatea însemna, pe vremea lui Petrarca, Renaștere, adică triumful antichității asupra spiritualității creștine.

Pentru prima dată vorbește despre *modernism* Swift la începutul secolului al XVIII-lea, dându-i un sens peiorativ. În timpul său, cearta dintre antici și moderni luase o mare amploare și e cunoscută în istoria culturii ca „Bătălia cărților”, după un titlu al lui Swift.



La sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a se defini în antiteză cu clasicii, romanticii își spuneau *moderni*. Hugo Friedrich crede că modernitatea începe cu Baudelaire, după ce, la vremea sa, poetul însuși se considerase „modern”.

Modernismul devine pentru prima dată numele unui curent datorită lui Rubén Dario, care în 1890 a fondat *il modernismo*. De aici înainte începe ceea ce ulterior s-a numit modernitate, în opoziție cu postmodernitatea zilelor noastre. În multe studii de specialitate termenii de *modernitate* și *avangardă* se suprapun. Pentru Matei Călinescu însă modernitatea este „mai veche și mai cuprinzătoare” iar avangarda „mai radicală, mai puțin flexibilă și mai dogmatică”. Avangarda nu e de conceput în absența modernității, căci ea „își împrumută practic toate elementele de la tradiția modernă, dar în același timp, le dinamitează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le adesea aproape de nerecunoscut” (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*).

Numele de *avangardă* vine de la un termen militar (*avant-garde* = „garda dinainte”) folosit în Franța încă din evul mediu și impus cu sens figurat în Renaștere. Utopiștii francezi și apoi marxiștii fac din avangardă o noțiune ideologică. (Lenin definește Partidul Comunist ca „avangardă” politică.)

La începutul secolului al XX-lea conceptul de *avangardă* era deja încetățenit în țările neolatine desemnând toate școlile noi, caracterizate prin respingerea oricărui sistem estetic deja constituit și prin afirmarea noului de pe poziții extreme. După jumătatea secolului avangarda se istoricizează iar în deceniile următoare însuși postmodernismul este perceput uneori ca „o nouă avangardă”.

Avangarda reprezintă așadar o sumă de mișcări artistice eterogene care, în prima jumătate a secolului al XX-lea, au negat vehement toate sistemele estetice consacrate, proclamând necesitatea înnoirii radicale a artei.

Multe descoperiri și invenții din secolul al XIX-lea au condus la un progres tehnologic care a schimbat fundamental condițiile de viață. Industria deține rolul determinant în economie, iar în peisajul vieții cotidiene mașina ocupă un loc privilegiat. Agresiunea împotriva umanismului devine tot mai amenințătoare pe plan economic (mașinismul), ideologic (marxismul), filosofic (nietzscheanismul) și științific (psihanaliza, relativismul). Ca



ideologie, avangarda este tributară marxismului prin ateism, dezumanizare, nihilism, extremism. Au existat contacte directe între artiștii avangardei și ideologii de stînga. De exemplu, Tristan Tzara a locuit la Zürich, în 1916, pe aceeași stradă cu Lenin, cu care se pare că s-a întîlnit de cîteva ori. Dadaiștii erau marxiști, suprarealiștii erau membri ai Partidului Comunist.

Doar unii futuriști, în frunte cu F. T. Marinetti, simpatizau (inexplicabil) cu fascismul, care a respins arta modernă, numind-o „decadentă”.

Artă modernă a fost puternic influențată de gîndirea lui Fr. Nietzsche, idei precum moartea lui Dumnezeu și supraomul fiind temeuri ale metafizicii moderniste. Intuiționismul lui H. Bergson și fenomenologia lui E. Husserl completează cadrul filosofic modernist, la care se adaugă teoria relativității a lui A. Einstein și psihanaliza lui S. Freud.

În relația literaturii cu artele plastice, modernitatea înregistrează o premieră. În timp ce în curente anterioare literatura avea inițiativa, urmată apoi la intervale din ce în ce mai mici de artele frumoase ori de muzică, acum tonul îl dau artele plastice. Chiar dacă modernitatea se anunță prin precursori din zona literaturii (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud), marile răsturnări estetice se produc mai întîi în pictură. Edvard Munch pictează *Țipătul* în 1893, grupul „Die Brücke” apare în 1905, iar „Der Blame Reiter” în 1911. Marea febră a căutărilor și a înnoirii din această perioadă cuprinde toate domeniile artei. Pentru prima dată poezia, pictura și muzica nu mai trăiesc izolat, ci se amestecă în sînul aceluiași proces estetic al avangardei. În 1907 Picasso pictează *Domnișoarele din Avignon*, iar Schönberg debutează cu muzica atonală. Doi ani mai tîrziu Marinetti publică la Paris primul manifest futurist. S-a vorbit despre arta modernă ca despre un fenomen antiburghez. Protestul avangardei nu era doar unul artistic, ci deopotrivă unul ideologic și social.

Modernismul, dar mai ales avangarda, creează impresia de mișcare browniană, de spațiu continuu și intens bulversat unde negarea și distrugerea sînt principii de bază. „Singurul lucru permanent este schimbarea” scria William Fleming despre această epocă pe care o analizează în toată complexitatea ei filosofică, științifică și estetică. Pentru a ne forma o impresie despre dinamica schimbărilor, ar fi poate suficient să enumerăm cele mai importante



curente apărute în intervalul 1905-1925: fovismul, cubismul, expresionismul, futurismul, dadaismul, constructivismul, suprematismul, abstracționismul, suprarealismul. În literatură se disting patru „isme” notabile: futurismul, expresionismul, dadaismul și suprarealismul.

## Futurismul

Cînd F. T. Marinetti alegea, în 1908, cuvîntul futurism se gîdea că el exprimă cel mai bine ideea de „artă-acțiune”. Prin etimologia sa (fr. *future* = „viitor”), futurismul se referă la arta viitorului, „o sintagmă des pomenită în școala simbolistă” franceză, de unde provenea poetul italian. Poate tocmai descendența simbolistă l-a determinat să publice primul manifest în ziarul *Le Figaro* din Paris (20 februarie 1909), toate celelalte manifeste fiind date publicității în Italia.

Publicate între 1909 și 1915, manifestele futuriste reprezintă prima doctrină avangardistă. Principiile susținute sînt de o noutate scandaluasă și privesc nu doar poezia ori artele, ci toate sferele vieții. Este negată arta trecutului conservator (*passatismo*) și se cere imperativ distrugerea instituțiilor (academii, biblioteci, muzee, Monarhia, Parlamentul, Biserica).

Atitudinii iconoclaste față de trecut futuriștii îi opun o idolatrie a viitorului, care începe cu ei. Frenezia noului, a schimbării cu orice preț alimentează fantasmеle futuriste. În lipsa oricărui reper axiologic noutatea este privită ca valoare supremă. Nu importă din ce direcții vine o idee, contează doar ineditul ei. Așa se explică poate simpatia futuriștilor pentru ideologiile la modă (comunism, anarhism, fascism). Mario de Micheli caracterizează doctrina neclară a futuriștilor ca „un vîlmășag de idei și de elemente disparate, în care cel puțin pentru unii oameni, voința de înnoire nu era nici pur plastică, nici pur reacționară”.

Sub influența lui Nietzsche sînt glorificate războiul („vreau să preamărim războiul – această igienă a lumii”) și voința de putere („o epocă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi o capodoperă”). Îndemnurile la violență și distrugere ascund un instinct sinucigaș, ca și apologia mașinii și a vitezei. Omul devine *uomo moltiplicato*



(„omul mașină”) într-un univers reificat, dominat de produse ale progresului tehnologic. Se propune o estetică a mașinii: „Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom avînta marea multicolore și polifonice ale revoluțiilor în capitalele moderne; vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de șerpi ce fumegă; fabricile atîrnate de nori prin frînghiile răsucite ale fumurilor lor (...) vapoarele aventuroase ce adulmecă orizontul, locomotivele cu piept larg...”.

Dezumanizarea, care avea să alerteze mai tîrziu firi sensibile precum cea a lui Franz Kafka, este cinic programată, locul omului urmînd să fie luat de mașini. Natura este detestată iar știința, tehnica, arta sînt elogiate pentru că separă omul de natură. (N. Balotă)

Patima nihilistă și anarhică țintește religia (se cere expulzarea papei din Italia), morala (se cere libertate sexuală și desființarea căsătoriei), civilizația (se anunță o „nouă barbarie” și un „nou primitivism”), limba literară (se reclamă distrugerea gramaticii), frumosul (locul frumosului trebuie să-l ia urîtul, grotescul, monstruosul).

Futurismul este înrudit cu dadaismul; dar mai moderat decît acesta. Nu a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar are meritul de a-i fi învățat pe scriitori să se exprime liber (G. Călinescu).

### **Futurismul – schiță recapitulativă**

Primul curent literar al avangardei, apărut în Italia în 1909

Cadrul istoric și cultural:

- dezvoltarea producției industriale
- orientări ideologice diverse (comunism, fascism, anarhism)
- influențat de gîndirea lui Nietzsche

Trăsături:

- atitudine nihilistă, anarhică și distructivă
- spirit antireligios
- negarea vehementă a trecutului artistic și a instituțiilor consacrate
- cultul noului
- glorificarea mașinii și a vitezei
- propunerea unei estetici a mașinii



- dezumanizarea – *uomo moltiplicato*
- redefinirea conceptului de frumos

Reprezentanți:

- Italia: Filippo Tomasso Marinetti, Luciano Folgore

## Expresionismul

Numele celui mai important curent al avangardei (fr. *expressionism*, germ. *Expressionismus*) a fost dat de pictorul francez J. A. Hervé, care l-a folosit pentru a caracteriza arta lui Cézanne, Van Gogh și Matisse. În 1911 Wilhelm Worringer utilizează termenul într-un articol din *Der Sturm* aplicându-l tot artelor plastice, de unde este preluat ulterior de manifestele mișcărilor literare din Germania. Este pentru prima dată în istoria artei europene, când literatura cedează inițiativa înființării unui nou curent. Pictura expresionistă, avînd ca precursori pe Van Gogh și Edvard Munch, se manifestă impetuos prin celebrele școli germane „Die Brücke” (1905) și „Der Blaue Reiter” (1911), în timp ce revistele literare expresioniste („Der Sturm”, „Die Aktion” și „Der Ruf”) apar abia după 1910.

Expresionismul este un reflex al crizei generalizate din preajma și de după primul război mondial. Nu e doar un fenomen al crizei ci și o încercare de rezolvare a ei. Contradicțiile sociale, fantezmele ideologice, agonia marilor imperii, progresul tehnic, ritmul halucinant al dezvoltării industriale, criza valorilor morale și estetice sînt doar cîteva elemente. Spiritul epocii a fost puternic marcat în plan mental de filosofia morții lui Dumnezeu. Tipătul expresionist nu e altceva decît spaima resimțită în fața golului lăsat de zeul dispărut. Deruta și disperarea provocate de transcendența goală dezvăluie tragismul conștiinței moderne care-și pierde ultimul suport spiritual.

Iată cum prezintă Hermann Bahr, într-un studiu din 1916, criza acută care alimenta protestul expresionist: „Noi nu mai trăim – am trăit. Nu mai avem libertate, nu mai știm să ne decidem, omul e lipsit de suflet, natura lipsită de om (...) Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de disperarea, de oroarea morții. Nicicînd o mai sepulcrală liniște n-a domnit peste lume. Nicicînd omul n-a fost mai mic. Nicicînd mai neliniștit. Nicicînd bucuria n-a fost mai absentă și



libertatea mai moartă. Și iată disperarea urlînd: omul își cere urlînd sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din timpul nostru. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul: este expresionismul”.

Spre deosebire de celelalte curente ale avangardei, expresionismul are o atitudine gravă și responsabilă față de om. Nostalgia către sufletul primitiv, prelucrarea miturilor, refuzul realității imanente și aspirația către lumea nealterată a transcendentului vin în continuarea romantismului. Neliniștea, angoasa, obsesia golului și a morții, exprimarea simbolică și forța sugestivă a imaginilor îl situează în descendența simbolismului. Interesul pentru patologic, atracția pentru morbid și dezagregare vin din naturalism. Disprețul față de tot ce e superficial și vulgar, ca și față de fericirea asigurată de tehnică sînt polemice față de futurism. Civilizația modernă alienantă și distructivă înstrăinează omul, îl falsifică, îl îndepărtează de esența sa. Agonia lui într-un decor apocaliptic și sub un cer pustiu, strigătul lui lipsit de speranță (nu întîmplător *Țipătul* lui Munch este considerat primul manifest expresionist) reprezintă o încercare de istovire a răului și a suferinței. „Disperarea sa caută să se absolve într-un patos mîntuitor”, spune Balotă. Este aici o poetică a terapiei bazată pe teoria lui Freud cu privire la eliberarea de trecutul apăsător prin destăinuire analitică și conștientizarea impusurilor refulate. Suferința conștientizată izbăvește pe cel ce o consumă. Eschatologia asumată regenerează. Acesta este rostul sacrificiului în orice ritual creștin sau păgîn. Dincolo de apocalipsă, expresionismul vede un nou început. Pentru ca binele să survină trebuie epuizată substanța răului. Thomas Mann spune: „Vorbesc despre moarte, nu pentru a muri, ci pentru a trăi.”, iar M. Eliade recurge la exemplul grîului care „trebuie mai întîi să moară și să putrezească, pentru a putea reînvia”. Ambii se referă la regenerare.

Expresionișii condamnă realitatea urîtită, caricaturizată a începutului de secol XX, pentru că iubesc omul și le este milă de suferința lui. Ei vor să-i restituie libertatea metafizică și transcendența pierdută. Imagini vagi ale zeului dispărut (*deus absconditus*) sau plictisit (*deus otiosus*) apar în multe texte expresioniste. De acolo vine chemarea de triplă înnoire despre care vorbește Balotă: a omului, a lumii și a cuvîntului poetic. Cultul



noului nu e însă un gest gratuit, ca în cazul altor curente avangardiste, ci izvorăște dintr-o puternică dorință de spiritualizare a vieții, din preocuparea pentru ceea ce este esențial și imuabil.

Tematica expresionistă este cea mai gravă din întreg modernismul. Expresionismul nu împrumută teme, ci le deduce din mesajul său grav, cutremurător: căutarea absolutului, preocuparea pentru esențe, neliniștea metafizică, vitalitatea, țișătul, disperarea, golul, neantul, moartea, apocalipticul, agonia, dezagregarea lumii, războiul, patologicul, morbidul, disoluția eului, miturile, primitivismul. Tratarea acestor teme presupune redefinirea frumosului, mai precis extinderea lui asupra unor categorii precum fantasticul, urâtul, grotescul, macabrul. Stilul expresionist amintește de sfârșitul evului mediu și de baroc prin imagini șocante și contraste puternice, zugrăvite în culori tari și cu contururi clare. Limbajul este adesea violent, iar vocabularul provine din zone mai puțin explorate.

Expresionismul are epoca sa de glorie între 1910 și 1925 impunându-se prin reprezentanți de valoare incontestabilă. Își selectează temele și reprezentanții cu aceeași rigoare cu care își alege precursorii: Poe, Baudelaire, Rimbaud, Dostoievski, Strindberg, Rilke.

### **Expresionismul – schiță recapitulativă**

Curent artistic și literar afirmat între 1910 și 1925 mai întâi în Germania și Austria, apoi în alte țări europene.

Cadrul istoric și cultural:

- criza societății burgheze din preajma și de după Primul Război Mondial
- influențat de filosofia lui Nietzsche și de teoriile lui Freud

Trăsături:

- se opune pozitivismului naturalist și impresionismului, continuând unele aspecte ale romantismului
- protest antiburghez radicalizat
- revolta împotriva civilizației
- apelează la mituri și la alte forme de primitivism
- condamnă alienarea și suferința umană – umanism
- tendința de spiritualizare a vieții



- teme: neliniștea metafizică, țișătul, disperarea, viziunea eschatologică, golul, absența, neantul, moartea, disoluția eului
- interesul pentru patologic, atracția morbidului și a dezagregării
- fantasticul, macabrul, urâtul, grotescul
- imagini puternice, contrastante
- limbaj violent
- vitalitate, patos
- vocabular șocant

#### Precursori:

- Edgard Allan Poe, Charles Baudelaire, Fiodor Dostoievski, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke

#### Reprezentanți:

- Germania: Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Kaiser
- Austria: Georg Trakl, Alfred Döblin, Theodor Däubler, Franz Werfel, Franz Kafka
- Suedia: August Strindberg
- Rusia: Leonid N. Andreev
- România: Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Tudor Arghezi

## Dadaismul

Dada ia ființă în februarie 1916 la Zürich, unde un grup de tineri „furioși”, între care studenții Tristan Tzara și Marcel Iancu veniți din România, germanii Hugo Ball și Richard Huelsenbeck, alsacianul Hans Arp au declarat literaturii un război total. După cum mărturisește Tzara, inițiatorul curentului, cuvântul *Dada* „nu înseamnă nimic și a fost găsit la întâmplare în dicționarul *Larousse*”. Cu toate că acest cuvânt are în diferite limbi unele semnificații („negrii Kru numesc coada vacii sfinte: DADA. Cubul și mama din nu știu care provincioară din Italia capătă numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmație în rusește și în românește: DADA...”), pentru dadaști rămâne doar un simbol al revoltei și al negației.

Primele manifestări dadaiste au loc la cabaretul Voltaire din Zürich, într-o Elveție neutră, care oferă azil diverselor categorii de transfugi. Protestul dadaist este de o agresivitate nemaiîntâlnită și se



îndreaptă împotriva a tot: „Fiecare om să strige: e o mare operă distructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curățăm (...) Fără scop ori plan, fără organizare: nebunia feroce, descompunerea”. Sînt vizate toate sistemele („unicul sistem încă acceptabil e acela de a nu avea sisteme”), întrucît îngrădesc libertatea: în plan estetic, filosofic, ideologic, social. Victima tuturor ironiilor și injuriilor dadaiste este burghezul. „Le cassage de guéules” devine acțiune curentă. În 1919 Tristan Tzara pleacă la Paris unde formează un alt nucleu dadaist, în jurul revistei ironic intitulate *Littérature*, împreună cu tinerii scriitori francezi André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, care ulterior vor fonda suprarealismul. Și aici dadaismul își susține proiectul nihilist cu aceeași agresivitate și furie iconoclastă, cu aceeași voință de neant. Se continuă opera de distrugere a artei și instituțiilor începută de futuriști, dar într-un mod mult mai original și mai scandalos. Dada, care „știe tot, scuipă tot”, își maltratează publicul sperînd ca el să reacționeze violent. Programul conferințelor anunță „antiliteratură Dada, antimuzică Dada, antipictură Dada”. Organizatorii cîntă, vorbesc, ciocnesc talgere, citesc în timp ce o sonerie le acoperă glasul, expun un desen pe care îl șterg imediat. Auditoriul, format în mare parte din literați, este apostrofat: „Sînteți toți niște dobitoci! Sînteți toți niște președinți ai mișcării Dada!” Astfel de întîlniri literare sfîrșesc adesea cu bătăi și cu intervenția poliției. La New York, unde exista un alt grup dadaist, avînd în frunte pe Marcel Duchamp și Francis Picabia, apare la o expoziție din 1917 un *urinoir* cu mențiunea *Fîntînă*. Ce să mai înțeleagă bietul burghez? Dar ce înțeleg ei înșiși din tot ce-i înconjoară? „Ce înseamnă frumos? Ce înseamnă urît? Nu știu. Cine sînt eu? Nu știu. Nu știu, nu știu, nu știu.” – se întrebă Georges Ribemont-Dessaignes. Aceleași incertitudini îi răvășesc însă pe toți. Dada este o stare de spirit, imagine a unei epoci de mare tragism. Adrian Marino observă că „sub formele nihiliste și extravagante ale avangardei se joacă o adevărată dramă existențială: a absolutului și a relativului, a libertății și a necesității, a purității și a corupției, a acțiunii și a pasivității”. Patosul expresionist este unul restaurator, încercare de a regăsi sensul pierdut. Patosul dadaist este distructiv, nihilist și trădează disperarea metafizică. El vine din partea unui individ dezorbitat, care nu mai află în lume nici un sens.



Dadaiștii sînt niște dezrădăcinați: aflați într-un continuu periplu, fără a mai avea nostalgia unei cetăți stătătoare, ei disprețuiesc stabilitatea și pierd aderența la orice sistem de valori. Protestul expresionist vizează o finalitate metafizică – cel dadaist una terestră. Aflînd că „Dumnezeu a murit”, expresionistul continuă să-l caute, dadaistul nu-și mai face nici o iluzie. Trei ideologi pare a avea dadaismul: Marx, Nietzsche și Freud. Din manifestele lui Tzara, care a studiat filosofia, răzbate o mare simpatie pentru gîndirea lui Nietzsche.

Cu totul noi sînt conceptele de antiartă, antipoezie, antimuzică, antipictură. Antipoetica dadaistă cere imperativ eliberarea cuvîntului de sub controlul rațiunii, dezagregarea sintactică a frazei, dezintegrarea semantică, asocierea întîmplătoare a cuvintelor, într-un cuvînt, haosul verbal. Un element de bază îl constituie scriitura automată, care la suprarealiști va deveni *dicteu automat*. Se pare că nu dadaiștii sînt inventatorii acestei metode. Futuriștii vorbiseră de *parole in liberta*, iar un obscur scriitor german, Ludwig Börne, prieten al lui Heine, descrisese într-un eseu intitulat *Cum să devii scriitor original în trei zile*, metoda asociațiilor libere: „luați cîteva foi de hîrtie și timp de trei zile scrieți fără să denaturați și fără ipocrizie tot ce vă trece prin gînd”. Dadaiștii cred că limbajul obișnuit este o cumplită constrîngere, întrucît conține formule și clișee care nu ne exprimă. Limba este falsificată, spiritul nostru este pervertit de rațiune. Dadaiștii vor să sondeze zonele inocente ale spiritului, adică inconștientul, singurul care nu minte. În ultimă analiză, însuși cuvîntul este o „inanitate sonoră” ce surprinde incoerența realului. (Se prefigurează astfel absurdul.) Ca ideolog al destructurării limbajului, Hugo Ball consideră că limba „nu poate comunica experiențele cele mai profunde” și că este necesară distrugerea organului vorbirii ca mijloc de disciplinare. Este sugerată aici tăcerea, ca o formă superioară a poeticului.

Antipoetica dadaistă atinge punctul extrem atunci cînd, printr-o rețetă de notorietate a lui Tzara, hazardul e ridicat la rang de principiu creator:

PENTRU A FACE O POEZIE DADAISTĂ  
 Luați un ziar,  
 luați o pereche de foarfeci.



Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți  
 s-o  
 dați poeziei voastre,  
 Decupați articolul,  
 Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol  
 și  
 puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț.  
 Agitați-l încetișor.  
 Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în  
 care le veți extrage.  
 Copiați-le conștiincios.  
 Poezia vă va semăna.  
 Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat cu o  
 sensibilitate încântătoare deși, se înțelege, neînțeleasă de  
 oamenii vulgari.

Nu se poate vorbi de un stil dadaist, ci mai degrabă de lipsa  
 oricărui stil. Libertatea de expresie e totală. Martor al unui timp în  
 care arta părea să-și fi epuizat resursele, dadaismul deschide  
 perspective incredibile. Noua estetică, în care emoția artistică se  
 naște nu din obiect, ci din interpretarea lui sau din relația cu  
 contextul, se va dovedi un câmp fecund pentru întreaga artă a  
 secolului al XX-lea.

### **Dadaismul – schiță recapitulativă**

Cel mai radical curent al avangardei apare la Zürich în 1916,  
 din inițiativa poetului român Tristan Tzara.

Cadrul istoric și cultural:

- Primul Război Mondial
- influențat de ideile lui Nietzsche, Marx și Freud

Trăsături

- atitudine iconoclastă față de orice sistem de valori
- protest antiburghez, anarhic și nihilist
- nonconformismul absolut
- propagă antiarta, antiliteratura
- antipoetica dadaistă propune:
- eliberarea cuvântului de sub controlul rațiunii



- dezagregare semantică și dezordine sintactică
- destructurarea limbajului – haosul verbal
- scriitura automată
- hazardul ca principiu de creație
- patos distructiv
- absolută libertate de expresie

Reprezentanți:

- Zürich: Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Iancu (pictor), Hans Arp (sculptor)
- Paris: Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard.

### Suprarealismul

După ce a cochetat o vreme cu dadaismul, grupul de la *Littérature*, format din André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault și Paul Eluard și-a descoperit apoi vocația pentru o nouă orientare.

Pentru a supraviețui, dadaismul trebuia să moară. Dada nu putea exista decât distrugând totul în jur și, mai ales, distrugându-se pe sine. „Adevărații dadaști sînt împotriva lui Dada”, spunea Tristan Tzara. Nu erau profetice aceste vorbe, ci programatice. În 1922, într-un articol (*Lâchez-tout*) din *Littérature*, André Breton îndemna: „Abandonați dada. Abandonați-vă soția, abandonați-vă amanta. Abandonați-vă speranțele și durerile”. După un an survine ceea ce Tzara avea să numească mai târziu „sfîrșitul voluntar” al mișcării dadaiste. Dada se sinucide din exces de luciditate pentru a-și lăsa spiritul să se perpetueze în suprarealismul pe cale să se nască. Grupul de la *Littérature* condus de André Breton își descoperă vocația suprarealistă și anunță, prin *Manifeste du surréalisme* (1924) semnat de A. Breton, constituirea unui nou curent, la care aderă însuși fondatorul dadaismului. Cu o lună înaintea publicării manifestului, adică în octombrie 1924, Yvan Goll întemeiasă revista *Surréalisme*, iar în decembrie apare primul număr al revistei *La Révolution surréaliste*. Curentul, al cărui nume împrumută un termen inventat de Apollinaire, este definit astfel de André Breton: „Automatism psihic



pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (...) Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate pînă la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe toate celelalte mecanisme și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții”.

În acest prim document al mișcării André Breton stabilește drept precursori pe Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont și Jarry identificînd totodată în literatura europeană un întreg filon suprarealist, de la Dante la Saint-John Perse.

Suprarealismul e dușmanul declarat al realismului inspirat de pozitivism și al spiritului de analiză reprezentat de Proust. Are multe afinități cu dadaismul, între care atitudinea protestatară, negatoare, tendința distructivă, dezumanizarea, originalitatea ca țel suprem. Ca și dadaismul, nu e doar o mișcare literară și artistică, ci o filosofie și un mod de viață. Cel mai mare interes l-a trezit însă poetica suprarealistă, influențată de ezoterismul magic, de alchimie și de doctrinele hermetice, de romantism, dar mai ales de teoriile lui Freud. Experiența de medic într-un centru de boli nervoase i-a permis lui Breton să se apropie de complicata lume a inconștientului și să încerce explorarea universului interior. Acesta este punctul de plecare al doctrinei suprarealiste. Terapia psihanalitică presupune, pentru depistarea cauzelor bolilor psihice, participarea subiecților la propria vindecare prin relatarea sinceră și neîntreruptă a stărilor emotive, a tuturor reprezentărilor și ideilor care le vin în minte, fără să omită nimic. Pornind de la acest procedeu al asociațiilor libere, André Breton dorește să ajungă, printr-un monolog liber și nestîngenit de nici o cenzură rațională, la ceea ce el a numit „gîndul vorbit”. El vrea să aibă acces la zonele obscure ale sufletului, să capteze forțele stranii închise în abisul inconștientului, pentru a afla acolo adevărul absolut despre sine și despre lume. Poezia devine instrument de cunoaștere, iar poetul concurează savantul în încercarea de a lămuri taina lăuntrică a omului. Pentru a ajunge la esența lumii, la acea *suprarealitate* reprezentînd „sinteza vie a realului și a idealului”, poetul trebuie să-și elibereze conștiința, să-și anuleze memoria, să-și adoarmă rațiunea, să-și închidă porțile către



lumea exterioară (simțurile) ca să se poată menține într-o stare vecină cu visul. Visul, miturile, halucinațiile, iluziile, hipnoza, dedublarea, isteria sînt vehicule prin care pot fi aduse la lumină conținuturile inconștientului. În conștiința eliberată ajung propoziții care trebuie transmise cu maximă exactitate. Această tehnică se numește *dicteu automat* sau *scriitură automată*.

Suprarealitatea despre care André Breton vorbește în *Al doilea manifest al suprarealismului* este acel punct suprem în care vechi antinomii se reconciliază, pentru a se comunica apoi printr-un verb nou, edificator. Alchimia verbului urmează operației de distrugere programată a realului și inclusiv a limbajului ca la Rimbaud. Hugo Friedrich observă de altfel că adevărata poezie „alogenică” (așa numește el poezia suprarealistă) a fost emisă de Rimbaud și Apollinaire. El îi bănuiește pe suprarealiști de impostură și de eroarea de a fi confundat visul lor psihologic (provocat artificial) cu visul poetic al romanticilor, delirul necontrolat cu crearea. „Suprarealiștii – spune el – pot interesa numai prin programele lor, care, vehiculînd un arsenal de doctrine semiștiințifice, confirmă un procedeu datînd de la Rimbaud (...) Nici o operă de seamă n-a ieșit de aici.”

Întregul demers teoretic al suprarealiștilor, toată filosofia lor își pierde credibilitatea atunci cînd, în 1929, *Al doilea manifest suprarealist* anunță adeziunea mișcării la materialismul dialectic și la Revoluție. Un an mai tîrziu, revista *Révolution surréaliste* devine *Le surréalisme au service de la révolution*. Se stabilesc legături cu Moscova și majoritatea suprarealiștilor intră în Partidul Comunist Francez. Orientarea către materialism și comunism neagă însă orice idee legată de supranatură, de un principiu transcendent. În aspirațiile suprarealismului locul „realității supreme” este luat acum de lucruri mai terestre, cum ar fi lupta de clasă. Se recunoaște astfel o dualitate a suprarealismului, împrăștierea lui între două tendințe greu de conciliat: una spirituală și alta socială. Însă chiar componenta spirituală este precară, dacă o luăm ca atare. Întregul eșafodaj spiritual (esoterismul, magia, alchimia și chiar mistica) cu ajutorul căruia s-a clădit poetica lor este construită pe nisip, în absența singurei temelii durabile care este credința. „Suprarealiștilor le-a lipsit credința de a merge pe calea misticismului adevărat, creștin sau necreștin, le-a lipsit o credință, oricare, o continuitate în intenții, un



devotament față de ceva mai lăuntric decât eul” – spune Marcel Reymond. Neputința omului modern de a mai crede într-un Dumnezeu personalizat este simptomatică de altfel pentru avangardă. Suprarealiștii vor o mistică fără credință și o religie fără Dumnezeu. Aceasta îi deosebește de romantici, pentru care credința era cel mai profund sentiment. „Nu cred în Dumnezeu, mărturisește Robert Desnos, dar am simțul infinitului. Nu există spirit mai religios decât mine.” Comentînd fenomenul, Pierre de Boisdeffre observă că „opera a devenit substitutul sacralului pentru scriitori care nu cred în nimic, inclusiv în Artă”.

Ca efect al unei forme care îi preexista, suprarealismul are meritul de a fi articulat un program ce a stimulat imaginația creatoare a unei epoci întregi, nu doar în literatură ci și în rîndul celorlalte arte.

Ideile suprarealiste au germinat mai ales în solul artelor plastice hrănind operele inegalabile ale unor Max Ernst, Dali, De Chirico, Tanguy, Miró, Magritte etc.

### **Suprarealismul – schiță recapitulativă**

Curent de avangardă apărut în 1924 în Franța ca o negare și totodată ca o continuare a dadaismului

Trăsături:

- se opune realismului pozitivist și spiritului de „analiză” proustian
- valorifică estetic elemente ale ezoterismului romantic și medieval
- influențat de ideile lui Nietzsche, Marx și Freud
- atitudine insurgentă, negatoare și agresivă față de tradiție
- eliminarea totală a controlului rațiunii
- explorarea inconștientului și transmiterea conținuturilor sale prin tehnica dicteului automat
- apelează la forme ale cunoașterii iraționale (mituri, visuri, ocultism)
- interes pentru fenomene psihice precum somnambulismul, hipnoza, dedublarea, isteria, delirul
- pune accent pe imagine
- absolută libertate de expresie



### Reprezentanți:

- Franța: André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos
- România: Urmuz, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Gellu Naum

## Modernism și avangardă în literatura română

Cel care a lansat la noi conceptul de modernitate a fost Eugen Lovinescu. În *Istoria civilizației române moderne* el identifică o epocă „modernă” a istoriei naționale deschisă de Revoluția de la 1848 și determinată de „integralizarea contactului nostru cu Apusul.” Modernizarea societății românești ar fi posibilă, crede criticul, prin sincronizarea, bazată pe imitație, cu civilizația occidentală. Modernismului i se opune tradiționalismul, care nu trebuie exclus, ci încorporat în forme noi. Din planul civilizației discuția este mutată apoi în planul culturii și al literaturii, unde dezvoltă o polemică aprinsă între grupul de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu, și cel de la *Viața românească*, reprezentat de Garabet Ibrăileanu. Modernismul lovinescian are ca exigențe urbanizarea și intelectualizarea literaturii, cultivarea romanului analitic, evoluția poeziei de la epic la liric, adică integrarea tradiției și a specificului național într-o formulă estetică inspirată de modelul european. Noțiunea de modernism gândită de Lovinescu este suficient de generoasă încât să-i încapă pe toți scriitorii importanți ai perioadei interbelice: Bacovia, Blaga, Arghezi, Barbu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu.

Prin ideile sale cutezătoare și, după cum istoria ne-o confirmă astăzi, corecte, Lovinescu și-a atras ostilitatea tuturor polemizând cu sămănătoriștii, cu poporaniștii și gândiriștii, într-un cuvânt cu întregul conservatorism al acelei epoci, pe care a numit-o cu speranță și luciditate – „modernă”.

La G. Călinescu modernismul circumscrie o arie mult mai restrânsă, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* menționînd între alți „moderniști” pe Lovinescu, Arghezi, Adrian Maniu, Topîrceanu, Alexandru Al. Philippide, Aron Cotruș.

Critica postbelică va acorda termenului *modernism* o semnificație mult mai largă, apropiată de cea din critica occidentală



unde modernitatea durează pînă în anii '60, cînd cedează locul postmodernității.

Avangarda românească este sincronă cu cea europeană și confirmă teoria lovinesciană a imitației: într-o primă fază se împrumută formele, care la rîndul lor stimulează crearea unui fond propriu. În avangarda europeană întîlnim multe nume românești și chiar o inițiativă românească: poetul Tristan Tzara, arhitectul Marcel Iancu, pictorul Victor Brauner, sculptorul Constantin Brîncuși, dramaturgul Eugen Ionescu. La aceștia se adaugă Urmuz, prin care „suprarealismul român este anterior celui francez și independent” (G. Călinescu).

Avangarda s-a axat la noi, ca și aiurea, pe două lucruri: ruptura violentă cu tradiția și tendința de absolută înnoire a expresiei. Că în paralel cu ceea ce se întîmpla în Europa exista și la noi o intensă activitate creatoare contaminată de spiritualitatea epocii o demonstrează numărul mare de publicații de avangardă apărute la începutul deceniului al treilea: *Contimporanul* (1922-1932), *Punct* (1924-1925), *Integral* (1925-1927), *Urmuz* (1928), *unu* (1928-1932) etc. Și în România protestul avangardist a strîns laolaltă poeți, prozatori, pictori, arhitecți, critici, actori. La *Contimporanul* constructivismul este pe cale să devină o mișcare literară (în Europa nu există un constructivism literar). Corespondența constructivistă dintre artă și tehnologia modernă era căutată și de poeți precum Arghezi, I. Barbu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Pentru că nu există limite clare între curentele avangardei în rîndul suprarealiștilor români apar, alături de nume noi (Sașa Pană, Geo Bogza, Gellu Naum), și nume mai vechi (Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca). Futurismul, dadaismul și suprarealismul derivă unul din altul și sînt oricum destul de înrudite pentru ca tinerii poeți români să nu mai facă decît vagi distincții între aceste curente.

Pe lîngă mișcarea de avangardă propriu-zisă, sincronă cu cea europeană și sincretică, a existat și un suprarealism tîrziu, un grup reprezentat de Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun, care, într-un manifest intitulat *Critica analizei* (1945), protestau împotriva receptării inadecvate a suprarealismului, perceput în latura lui formală și nu în profunzimea sa.



## Postmodernismul

În cartea sa *Les Mots et les choses* din 1966, Michel Foucault identifică patru episteme (structuri unitare constituind baza comună a tuturor cunoștințelor dintr-o epocă) ale culturii occidentale: una aparținând Renașterii (secolul al XVI-lea), una clasică (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea), una modernă (secolele al XIX-lea și al XX-lea) și, în sfârșit, una „actuală”, pe cale să se nască după declinul modernității. Noțiunea de „postmodernism” fusese întrebuințată pînă la această dată în diverse contexte istorice sau literare, dar nu fusese încă atribuită perioadei în care filosoful francez sesiza noua epistemă. Deși despre dispariția modernismului s-a vorbit încă înaintea celui de-al doilea război mondial, deși se constatare apariția unei noi tendințe, parte ca o reacție, parte ca o continuare a modernismului, lucrurile erau departe de a se fi lămurit în privința a ceea ce astăzi numim „postmodernism”. Estetica postmodernă s-a configurat cu greu, după lungi dezbateri și analize, apărînd ca o rezultată a diverselor orientări din ultimele patru-cinci decenii ale veacului al XX-lea. Întrucît cei din urmă moderni (Joyce, Beckett, Borges, Nabokov) sînt și primii postmoderni, nu se poate trage o linie clară între modernism și postmodernism.

Ca orice concept controversat, postmodernismul își are propria arheologie. Este folosit mai întîi, cu diverse înțelesuri, în America, apoi în Europa, dar abia pe la sfîrșitul anilor '70 i se conferă demnitatea culturală pe care i-o cunoaștem astăzi, ajungînd repede un cuvînt la modă. Se pune firesc întrebarea: Prin ce i-a fascinat pe europeni vocabula ca atare? Poate prin vocația catastrofică a prefixului *post-* („după, ulterior”), la fel de latin ca și etimonul cuvîntului de bază. Sau poate prin setea gravă de irealitate izvorîată din semantica sa ambiguă. Oricum, termenul degajă o nostalgie a nonexistenței și un pesimism ce-l fac unic în istoria esteticii. El este folosit pentru prima dată, după cît se pare, de Federico de Onis în *Antologia de la poesia española e hispano-americana* din 1934 cu sensul de „reacție conservatoare în interiorul modernismului”, pentru a desemna poezia hispanică din 1905-1914. O. Corvalan publică apoi o monografie a poeziei hispano-americane



interbelice intitulată *El Postmodernismo*, iar istoricul englez Arnold Toynbee, în monumentală sa lucrare *A Study of History* (1934-1961) numește „postmodernă” epoca de după 1870. Conceptul apare în același timp și în Statele Unite în dezbaterile despre poezia anilor '40-50, dar nu se impune. Consacrarea vine abia la sfârșitul anilor '70 prin lucrarea criticului englez Carl Jencks, *The Rise of Post-Modern Architecture* (1977), dar mai ales prin studiul filosofului francez Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (1979), după ce termenul fusese recuperat de retorica protestatară a mișcărilor studentești din 1968. Lyotard face în cartea sa o severă analiză a societății postmoderne. Aceasta apare ca o lume a valorilor inversate, unde cunoașterea devine o marfă, știința este aservită tehnicii, bogăția și puterea condiționează adevărul, i-realitatea ia locul realității, iar prezentul este negat în numele viitorului. În această eră a informaticii, în care dispar ultimele atribute ale umanismului, scenariile tradiționale de legitimare a discursului (teologia, metafizica, utopia, progresul) își pierd credibilitatea, singura instanță capabilă să legitimeze fiind, în cele din urmă, puterea.

Spre deosebire de majoritatea curentelor studiate anterior, postmodernismul nu este numai un fenomen estetic, ci și unul filosofic, științific, economic, istoric și social. Toate sferele activității umane, inclusiv viața cotidiană, se raportează într-un fel sau altul la această nouă paradigmă. Militantismul ecologic, revoluția sexuală, feminismul, *Black Power*, mișcările *hippy*, *rock* și *punk*, *graffiti*, cultura mediatică, teatrul viu, *happening*-ul, arta pe calculator sînt manifestări postmoderne.

Un întreg complex de factori condiționează istoric postmodernitatea. (Unii comentatori fac distincție între *postmodernitate* ca tip de condiție umană și socială și *postmodernism* ca un curent literar sau cultural.) Este vorba, în primul rînd, de consecințele politice și economice ale celui de al doilea război mondial. După Conferința de la Yalta (februarie 1945) începe războiul rece, adică bătălia ideologică dintre capitalismul supertehnicizat și totalitarismul comunist. Pînă la căderea comunismului (1989-1991), lumea este împărțită în două tabere antagonice din punct de vedere militar, politic și cultural. Existența cortinei de fier determină două configurări diferite ale conștiinței postmoderne. Astfel, efectele sociale și culturale devastatoare create



de societatea de consum nu afectează țările comuniste, în timp ce Occidentul nu cunoaște îngrădirea libertății și teroarea practicate în Est. Perioada postbelică este cunoscută ca era postindustrială, era informaticii, era tehnologică, era atomică etc. Primele decenii, dedicate reconstrucției, înregistrează salturi incredibile ale științei și tehnologiei. Se lansează teoria catastrofelor (René Thom), a fractalilor (Benoît Mandelbrot), a haosului (Janus Yorke). Se fac progrese remarcabile în domeniul geneticii și medicinei. Apar televiziunea și calculatorul. Încep zborurile cosmice, iar în 1969 omul face primii pași pe Lună. Se pun la punct băncile de date (enciclopediile postmoderne) avînd un volum imens de informații. Mai târziu, prin internet, fiecare individ are acces aproape nelimitat la toată informația. Totul se complică atît de mult în planul cunoașterii, încît pericolul relativizării este de neînlăturat. Savanții realizează că în știință nimic nu poate fi definitiv cîștigat, că nu există adevăr universal valabil. Filosofii constată că, o dată cu victoria democrației liberale asupra tuturor celorlalte tipuri de state, istoria ajunge la final. Pe urmele lui Nietzsche se vorbește despre criza conceptelor și dispariția metafizicii (Vattimo), despre uitarea ființei (Heidegger) și mercantilizarea cunoașterii (Lyotard), despre moartea omului (Foucault) și sfîrșitul istoriei (Fukuyama). Gîndirea postmodernă ar fi, după Gianni Vattimo, una „slabă” (epuizată, ezitantă, contextuală, orientată spre trecut, lipsită de vocație metafizică), opusă gîndirii „tari” specifice modernității (egocentrică, intolerantă, agresivă, universală, atemporală). Inaptitudinea pentru metafizică este o trăsătură definitorie a gîndirii postmoderne. Pierzînd orice teme transcendent, nemaifiind „pregătire pentru o altă lume”, cum o înțelegea Berdiaev, istoria devine propriul său scop. Preocupat doar de confort și bunăstare, omul postmodern trăiește realitatea ca pe o iluzie. El se abandonează imanenței (clipei) eliberîndu-se, cum ar spune Baudrillard, de orice profunzime. În același timp însă, omul contemporan plonjează în realitatea virtuală ca într-un paradis artificial, dar fără patosul cu care romanticul sau modernul evadau din contingent.

Lumea postmodernă este, din cauza întinderii și diversității ei, greu de evaluat. Modelul către care se tinde este societatea americană, liberă și prosperă, ferită de orice amenințare sau disconfort, democratică și tolerantă, oferind tuturor cetățenilor ei



șanse egale de afirmare. Adversarii postmodernismului văd acest tip de societate, în care cultul mașinii, al televiziunii, al calculatorului și al emblemelor gen *Coca-Cola* și *Mc'Donalds* își dispută hegemonia, ca pe un deșert cultural, fără identitate și fără repere spirituale. Pentru cei mai mulți, societatea de consum este o expresie a *Kitsch*-ului și a contraculturii, o formă istorică aberantă, vinovată de moartea artei, de dispariția sentimentului și a credinței. René Guénon scria în 1926: „Civilizația modernă apare în istorie ca o adevărată anomalie: dintre toate civilizațiile cunoscute nouă, ea este singura care s-a dezvoltat într-un sens pur material și singura care nu se sprijină pe nici un principiu de ordin superior”. Aceste cuvinte ne dezvăluie cauza crizelor multiple din zilele noastre și incertitudinea vremurilor viitoare. Sfârșitul istoriei și moartea omului se subînțeleg. Neavînd alt scop decît acela al unei vieți de siguranță fizică și abundență materială, istoria ia sfîrșit. În același timp, omul, lipsit de orice adîncime spirituală, trebuie să dispară. „Omul moare de pe urma semnelor născute în el”, spune Michel Foucault, făcînd aluzie la rătăcirile ideologice și la fantasmеle care l-au îndepărtat pe om de originea sa. Dacă omul participă voluntar la propria sa moarte sau dacă aceasta ține de destin, de o ordine a lucrurilor exterioară voinței lui, e discutabil. Ajunși în acest punct, ne punem vechea problemă a artei: Este ea doar o reflectare a vieții, sau e o formă a conștiinței care determină realitatea, influențînd prin mesajul său ideatic mersul istoriei? Este Nietzsche vinovat de moartea lui Dumnezeu și de disoluția tuturor valorilor, ori el n-a făcut decît să constate sau, cel mult, să prevadă tragicul adevăr? Este programul postmodern, de multe ori confuz și contradictoriu, responsabil în vreun fel de criza spirituală pe care o administrează, sau este o consecință a acesteia? Chiar dacă postmodernismul, clasicizîndu-se în cele din urmă, va fi riguros analizat și reglementat de înalte instanțe academice, cum s-a întîmplat și cu modernismul, el va continua să poarte cu sine enigma eternă a artei. În ce ne privește, nu dorim să elucidăm în întregime acest caz, ci încercăm să selectăm, din bogatul material care ne stă la dispoziție, trăsăturile definitorii ale artei și în special ale literaturii postmoderne. Pentru aceasta vom apela cu precădere la scrierile criticilor literari.

Virgil Nemoianu găsește, de pildă, nouă dominante ale momentului istoric postmodern: centralitatea elementului



comunicare/mobilitate, societatea postindustrială, informatizarea, declinul familiei, tensiunea dintre globalism și multiculturalism, pregnanța autoanalizei și a conștiinței de sine, relativizarea valorilor, jocul parodic cu istoria, persistența religiozității în absența religiei.

Ihab Hassan, comentatorul de prestigiu al postmodernismului literar, punctează cele mai importante aspecte ale esteticii postmoderne: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa-de-sine/lipsa-de-adâncime, nereprezentabilul, ironia (perspectivismul), hibridizarea, carnavalizarea, performanța/participarea (implicarea receptorului), construcționismul (construirea de lumi funcționale), imanența. Bineînțeles că unele dintre aceste trăsături se întâlnesc și la alte curente, dar ele se accentuează mult în postmodernism, devenind dominante. La acestea, criticul american mai adaugă încă șapte trăsături, care nu sînt nici ele specifice doar postmodernismului: urbanismul, tehnologismul, dezumanizarea, primitivismul, erotismul, antinomianismul (prezența tendințelor contradictorii), experimentalismul.

Dat fiind faptul că estetica postmodernă este prin ea însăși relativă și relativizantă, discuția despre cît de pertinent este un principiu sau altul ori cît de precis a fost formulat poate continua la nesfîrșit. Din rațiuni practice ne-am oprit și noi, pentru a-i facilita cititorului drumul către înțelegerea fenomenului, la cîteva caracteristici ale esteticii postmoderne, pe care le considerăm definitorii: caracterul proteic, recursul la trecut, reciclajul, eclecticismul, indeterminarea, imanența, areligiozitatea, viziunea apocaliptică, estetizarea, dispoziția ludică și inventivitatea.

**1. Caracterul proteic.** Postmodernismul are multe și înșelătoare înfățișări. Cu o fizionomie aflată în perpetuă schimbare, el se sustrage abil estimărilor și analizei. S-a vorbit atît despre o „dublă codificare” a artei postmoderne (adresată, pe de o parte, elitei, iar pe de alta, maselor), cît și despre o „codificare multiplă” (de exemplu, romanul *Numele trandafirului* de Umberto Eco trebuie citit la mai multe niveluri: polițist, filosofic, cultural, semiotic). Opera postmodernă este polifonică. Mesajul diseminat creează uneori impresia lipsei de mesaj. Unitatea se sparge, centrul dispare, lucrarea se fragmentează. La realizarea aspectului compozit concură procedee și tehnici diverse, prin care postmodernismul împrumută cameleonic din culoarea locală a multor curente sau epoci anterioare. Astfel, a fost receptat ca un nou alexandrinism, ca un nou manierism, ca un



nou baroc, ca un nou clasicism, ca un nou iluminism, ca o nouă avangardă etc.

**2. Recursul la trecut.** A se raporta la trecut este vital pentru postmodernism. Întrucât numele său conține ceea ce neagă, postmodernismul are în vedere mai întâi trecutul apropiat, adică modernismul. Privit prin prisma acestei relații, el reprezintă „reformularea radicală a modernității”. Andrei Pleșu observă că recursul postmodernilor la trecut se opune orientării către viitor a artei moderne: „Postmodernitatea e o privire întoarsă asupra modernității dintr-un teritoriu care s-a eliberat de fascinația ei. Noutatea stă tocmai în răgazul de a privi îndărăt, după o sută de ani de utopică, îndârjită, oarbă privire înainte”. Dacă prin patosul distructiv, anarhic și demolator, prin tendința ludică și prin hazard se leagă de avangardă, prin recursul la trecut i se opune. Relația postmodernismului cu trecutul a primit din partea lui Umberto Eco o explicație devenită clasică: „Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revăzut: cu ironie, fără candoare”. Postmodernismul se apropie de trecut cu exces de luciditate și cu detașare. Trecutul nu reînvie, ca în romantism, ci devine doar o sursă de subiecte pentru scenarii unde hazardul, imprecizia și ambiguitatea sînt principii ordonatoare.

Dacă în societatea postmodernă trecutul este mumificat, iar prezentul se istoricizează (Cărtărescu), în arta generată de această societate timpul se dilată și se contractă sfidînd principiul ireversibilității și obligînd trecutul, prezentul și viitorul să coexiste într-o generoasă simultaneitate.

**3. Reciclajul** este caracteristic doar epocii postmoderne. El e semnul epuizării și al sterilității. Este dovada că omul contemporan, preocupat doar să producă, nu mai creează. Societățile tradiționale recurgeau periodic la practici și ritualuri pentru regenerarea energiilor fizice și spirituale. Epoca noastră, care și-a pierdut credința în reînviere, încearcă să se perpetueze prin reciclare, adică printr-o schimbare neîncetată a formei, fără reînnoirea conținutului. De aici, impuritatea societății și a artei postmoderne. Și reciclajul material și cel cultural se întîlnesc în aceeași neputință. Omul nu mai poate crea, întrucât a pierdut simțul valorilor. El descoperă, inovează, inventează, transformă, dar și-a pierdut vocația creatoare, singura care îi justifică, după Berdiaev, condiția de om.



În artele plastice reciclajul a fost introdus de Marcel Duchamp care, în 1917 expune la New York un *urinoir* sub titlul *Fîntînă*, iar în 1920 prezintă la Paris o reproducere a celebrei *Mona Lisa* după ce i-a desenat mustăți. Gesturile lui Duchamp au fost reluate în postmodernism de orientări plastice (arta asamblajului, *pop-art*, *body art*, *arte povera*, cultura deșeurilor) care mizau pe investirea cu valoare estetică a obiectelor uzuale (triviale chiar) sau vechi, a fragmentelor și deșeurilor sau pe reinterpretarea unor opere, teme, motive, elemente ale artei tradiționale. În literatură se reciclează texte, fragmente, motive, clișee, tehnici etc. cu ajutorul unor elemente specifice: *motto*-ul, dedicația, citatul, parodia, pastișa, plagiatul, intertextualitatea (prezența unui text în alt text), hipertextualitatea (texte derivate din alte texte), metatextualitatea (comentariul, relația critică cu textul) ș.a.m.d. Toate acestea dau impresia de uzură, de saturație, de *déjà vu*.

**4. Eclectismul.** Atît reciclajul cît și recursul la trecut operează prin selecție. Selectarea nu este determinată însă de o viziune unitară. Astfel se explică tendințele contradictorii și confuzia din sînul artei postmoderne. Fiind fundamental antinomic (paradoxul și antiteza sînt cultivate excesiv), postmodernismul reflectă o gîndire schizoidă: e modern și antimodern, dispersat și centrat, apolinic și dionisiac, demolator și recuperator. Arta postmodernă abundă de hibrizi: pastișa, parodia, travestiul. Categoriile pure ale esteticii clasice (claritatea, integritatea și consonanța) sînt abolite. Se combină aleatoriu forme, stiluri, epoci diferite. Eliberată de orice rigori formale, arta alunecă spre cultura de consum, *Kitsch*, plagiat și contracultură. Superficialitatea, mundanul, limbajul frust se instalează confortabil în arta postmodernă dîndu-i un aspect heteroclit. În mod paradoxal se poate vorbi și de o erudiție exagerată și de un rafinament tipic epocilor alexandrine, în acel segment destinat elitelor. În concluzie, eclectismul înseamnă lipsa de unitate și claritate, de structurare, hibridizare, confuzie și tendințe contradictorii, amestec al genurilor și speciilor, impuritate stilistică.

**5. Indeterminarea** este, în concepția lui Ihab Hassan, o trăsătură majoră a postmodernismului. Ea se traduce prin pierderea clarității și a stabilității, prin ambiguitate, discontinuitate, revoltă și deformare. Spulberarea tuturor fundamentelor de către ultimele curente de gîndire a condus, în plan estetic, la „pierderea încrederii în



valori absolute, în perfecțiune, în capodoperă și, pe de altă parte, la descoperirea imensului și fertilului domeniu al aleatoriului, hazardului, indeterminării, ambiguității, fragmentului” (Cărtărescu) Indeterminarea duce la proliferarea artelor, la multiplicarea lor furibundă și necontrolată. Ea favorizează de asemenea ceea ce Guy Sccripetta numea „totala confuzie a valorilor” (între pictură și decorație, între literatură și paraliteratură, între muzică și zgomot, între arta cinematografică și producția clipului). Artă postmodernă va excela prin imprecizie, indefinire și echivoc urmînd astfel panta degradării și a disoluției.

**6. Imanența** ar constitui împreună cu indeterminarea sinteza tuturor principiilor estetice postmoderne stabilite de Ihab Hassan, care a definit-o drept „capacitatea crescîndă a minții de a se generaliza prin simboluri”. Ignorînd transcendentul, către care își îndrepta înainte marile întrebări, gîndirea s-a ales pe sine ca obiect. Cantonarea discursului filosofic în zona conștiinței și a universului reprezentat de ea în ultimele două secole a dus la o criză de identitate ce pare acum de nedepășit.

**7. Areligiozitatea** reprezintă moartea spirituală a omului și este cauza tuturor crizelor din lumea contemporană. Nonreligia echivalează cu o nouă „cădere” a omului (Mircea Eliade). Succesor al lui *homo religiosus*, a cărui amintire încă îi mai persistă în inconștient, omul profan nu mai e capabil să perceapă ritmurile cosmice. Natura, asupra căreia el acționează distructiv și în care nu se mai poate integra, este un cosmos desacralizat. Desacralizarea se află în relație cauzală cu dezumanizarea și depeizarea. Omul profan îl pierde mai întîi pe Dumnezeu, apoi își pierde sufletul, țara, identitatea. Acest om de nicăieri poartă în mentalul său modelul lui *homo religiosus*, de care nu se poate elibera total. Comportamentul lui amintește prin unele gesturi și manifestări (lipsite pentru el de orice semnificație) de vechile mituri și practici religioase. Sacrul se camuflează în profan pînă la identificarea cu acesta. Astfel, meciurile, *show*-urile, mitingurile, paradele, petrecerile de tot felul reprezintă forme degradate ale unor rituri sau scenarii inițiatice. Sportul, muzica, naționalismul, militantismul ecologic au, tocmai din cauza vechii structuri religioase a omului, forța de a-l entuziasma și fanatiza. Aceasta e dovada că în adîncul sufletului, omul contemporan mai păstrează ceva din setea de transcendență a omului religios.



**8. Viziunea apocaliptică.** Fiecare epocă este caracterizată de o dispoziție specifică. Postmodernismului îi este proprie o stare de neliniște și de epuizare, de deconcertare și dezamăgire. La nivelul limbajului această stare se manifestă printr-o retorică a sfârșitului utilizând un vocabular sugestiv: postmodernism, postcreștinism, societate postindustrială, postistorie, moartea omului, moartea artei, dispariția metafizicii și a afectului etc.

Cultul catastrofei, atracția pentru decrepitudine și declin se nasc din indiferența față de transcendență. Omul modern era un luptător: omul postmodern este resemnat. Transcendența goală ar fi, după opinia lui Jacques Monod, cauza resemnării și a dezamăgirii lui: „omul află, în sfârșit, că este singur în imensitatea indiferentă a universului, din care numai întâmplător a apărut”. Sentimentul sfârșitului a fost alimentat și de superstițiile privind trecerea la un nou mileniu.

**9. Estetizarea.** Apocalipticul îl fascinează pe omul postmodern. Catastrofa nu îl sperie - o caută, o provoacă și, în cele din urmă, o estetizează. „În istorie doar perioadele de declin sînt captivante” – declară Cioran cu un cinism propriu nu eticii, ci esteticii postmoderne. Etica (și nu numai ea) se subordonează esteticii sau, mai bine zis, estetizării. Căci acum binele și adevărul încetează să mai însemne ceva prin ele însele, iar frumosul a decăzut de la statutul său. Ceea ce interesează e pura plăcere estetică, modelată după chipul și asemănarea omului de pe stradă. Scopul final nu mai e redarea vieții prin artă, ci estetizarea completă existenței (I. Hassan). În postmodernism arta își pierde caracterul elitist dizolvîndu-se tot mai mult în peisajul mundan. Ea începe cu exploatarea estetică a nenorocirii (manifestă o atracție morbidă pentru tot ce este marginal, atipic, oribil, atroce, catastrofal, obscen, alienant) și sfîrșește prin a se confunda cu pornografia și *Kitsch*-ul. Artă plastică recurge la obiecte gata-făcute, cărora le atribuie o valoare estetică. Urbanizarea, arta ambientală, videoclipul („obiectul estetic emblematic al lumii de azi” – Cărtărescu), sînt aspectele cele mai importante ale estetizării. Faptul că *design*-ul, *jazz*-ul și chiar muzica ușoară se studiază în academii se explică, de asemenea, prin permisivitatea sporită a conceptului de artă. Dar ce e rău în grija excesivă pentru formă, în obsesia pentru imagine și înfrumusețarea ambientului? – ne-am putea întreba. Răspunsul ar fi: declasarea artei,



pervertirea ideii de frumos. Să luăm un exemplu literar. Vladimir Nabokov dezvoltă în romanul *Lolita* un subiect abject într-un stil fermecător. Cu cât mai rafinată e forma, cu atât mai primitiv e conținutul. Din cauza subiectului, aflat la limita perversiunii, romanul e adesea perceput ca un roman erotic de duzină.

Scriitorul e un mic demiurg. Talentul trebuie să-l facă responsabil (Goethe spune că cel mai mare geniu este cel mai îndatorat dintre oameni). Artă, ca și religia, are o moralitate implicită. Toți marii creatori (Sofocle, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoievski) au dat expresie în operele lor unor înalte sentimente morale. Pentru Aristotel, rostul artei era acela de a produce *katharsis*-ul, adică de a purifica sufletul de pasiunile josnice. La pitagoreici și la Platon cuvântul *katharsis* avea chiar un sens religios, însemnând punerea sufletului în armonie cu ordinea cosmică. În epoca modernă s-a vorbit tot mai mult de autonomia estetică și de plăcerea pe care o produce frumosul. O opinie contrară exista în trecut, când frumosul era considerat a fi de origine divină, arta fiind circumscrisă religiei. Pentru Plotin și Sfântul Augustin, de exemplu, arta însemna contemplare fericită, bucuria regăsirii sufletului în dumnezeire. Dacă plăcerea estetică, supralicitată în postmodernism este încărcată de zgura senzualității, bucuria estetică, spre care tînjea arta tradițională, era de natură spirituală. Estetizarea înseamnă coborîrea gustului de la plăcerea datorată intelectului la cea derivată din simțurile fizice. Când arta înseamnă exclusiv desfătare, jocul estetic (estetizant) devine periculos. Să ne amintim de Raskolnikov, care își spunea „păduche estetic” și care a ucis de dragul unei idei.

**10. Dispoziția ludică.** Ludicul (<lat. *ludus* = „joc”) este o categorie întâlnită în toate epocile. Jocul delectează, destinde, reconfortează. Motivația lui este plăcerea. Ne aflăm așadar în prelungirea trăsăturii anterioare, căci estetizarea este, cum spuneam, un joc.

Artistul postmodern este un profesionist al jocului. El improvizează, fantazează, construiește lumi iluzorii, pune în operă scenarii fictive. Productivitatea lui este impresionantă, iar mijloacele nenumărate: ironia, persiflarea, parodia, farsa, pastșa, alegoria, parafrizarea, jocul de limbaj. Orice joc are ca finalitate buna dispoziție. O mare parte din substanța ludicului rezidă în ironie. Între



alte variante ale ironiei se distinge carnavalizarea, adică tratarea ironică a trecutului, subminarea și destabilizarea valorilor deja consacrate. Postmodernismul nu creează, ci mimează, ia în derîdere (I. Hassan). Apetitul său ludic e nelimitat. Textul (fie el literar, plastic sau muzical) invită la joc, luînd receptorul ca partener. Teatrul viu, *happening*-ul, *body art*, arta pe calculator se construiesc cu ajutorul celor ce le consumă. Unele texte literare se cer asamblate și rescrise de cititor.

Mai mult sau mai puțin implicat în procesul facerii operei, receptorul percepe arta postmodernă ca pe un joc menit să-l elibereze de stresul zilnic. În acest sens, Matei Călinescu definea postmodernismul ca pe un „reînnoit apel la relaxare”.

**11. Inventivitatea.** Estetizarea și ludicul scot în evidență o altă trăsătură importantă a artei postmoderne: inventivitatea. În postmodernism se face o mare risipă de imaginație. Se construiesc universuri sofisticate în care ficțiunea fuzionează cu realul și utopia cu istoria. Se etalează o fantezie combinatorie debordantă. Nevoia irepresibilă de originalitate intensifică ritmul schimbărilor. Cadrele se succed cu repeziciune ca într-un carusel amețitor. Inventivitatea este o calitate esențială a artei. O întâlnim la Dante sau Boccaccio, la Shakespeare sau Rabelais, la Eminescu sau Topîrceanu. Ea poate sluji inspirației ori imaginației. Spre deosebire de inspirație, prin care transcendentul (grația divină) fertilizează geniul creatorului, imaginația se asociază imanentului, întrucît operează cu reprezentări (aparținînd conștiinței). Inspirația creează – imaginația produce sau reproduce. Inventivitatea postmodernă este rodul imaginației. Dorința permanentă de schimbare pune la lucru imaginația dezvăluind o pasiune a inovației nemaiîntîlnită la alte curente. Disponibilitatea formală nu cunoaște margini. Condiția autorului, modul de a construi textul și raportul acestuia cu alte texte, metatextul, varietatea temelor și a motivelor, reinterpretarea și orchestrarea lor prin introducerea de tehnici și procedee inedite, travaliul asupra limbajului sînt doar cîteva din elementele vastei panoplii a inovației postmoderne.

Expresie a epocii care l-a generat, postmodernismul reprezintă o mutație în plan mental și estetic. Ultimele decenii ale mileniului consacră o nouă realitate și o nouă viziune asupra existenței. În acest tîrziu al lumii arta cîștigă suprafață dar pierde



adâncime. Vechile valori se prăbușesc, miturile se destramă. Artistul postmodern este ultimul om. Ce va fi după dispariția lui, e greu de spus. Noile perspective deschise de generalizarea internetului și a comunicațiilor prin satelit, de cartografierea genomului uman și de clonare, de unificarea Europei și de globalizare pot da omenirii o nouă șansă ori o pot nimici pentru totdeauna. Opțiunea pentru frumos devine, în aceste condiții, opțiunea pentru viață.

### Postmodernismul românesc

Ca peste tot, și la noi s-a consumat multă energie în disputele conceptuale din jurul postmodernismului. Încă din 1986 revista *Caiete critice* dedică un număr întreg acestui subiect, reluat apoi de alte reviste între care *Euresis*, nr. 1-2/1995. În dezbateri se angajează opinii divergente. Astfel, Ion Bogdan Lefter anunță răspicat că „există un postmodernism românesc”, în timp ce Alexandru Mușina ironizează adoptarea cosmopolită și tardivă a terminologiei postmoderne în absența fenomenului ca atare. Tema este de actualitate și chiar riscă a fi supralicitată de „optzeciști”, cei mai înflăcărați adepți ai noii tendințe. Se caută precursori, se stabilesc afinități și diferențe, se fac delimitări. Este amintită *Țiganiada* ca formă de postmodernism *avant la lettre*, sînt menționați, între alții, Cantemir și Caragiale. Sînt contestați modernii, inclusiv generația '60 cu stilul ei metaforic și ermetic. Cei care își spun „postmoderni” s-au format fie la „Junimea” lui Crohmălniceanu (prozatorii), fie la „Cenaclul de luni” condus de Nicolae Manolescu (poetii), fie în preajma unor reviste literare. Ignorați și marginalizați în spațiul unei literaturi ea însăși izolată și terorizată de cenzură, tinerii generației '80 văd în impunerea postmodernismului șansa propriei afirmări. Ei debutează și se manifestă în grup, ceea ce atrage critici privitoare la „stilul comun” și lipsa valorilor individuale. Optzeciștii „se încapățînează” să acționeze în această formulă colectivă și să șocheze prin limbajul frust, plebeu, neconvențional. Însetați de concret, poetii (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratan, Traian T. Coșovei, Matei Vișinec, Ion Mureșan etc.) care vorbesc despre „un nou pact cu realul” și despre „coborîrea poeziei în stradă”, ironizează metafizicul orientîndu-se către banal și cotidian și cultivînd un stil



simplu, prozaic, parodic, inventiv. Modelul lor este poezia americană a generației „Beat”, acest tip de scriitură fiind aplicată, în chip eclectic, realității autohtone. La fel procedează și prozatorii (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Bedros Horasangian, Ioan Lăcustă, George Cușnarencu, Ioan Groșan etc.), care se revendică de la „noul roman francez” și practică un textualism aflat la granița dintre modern și postmodern. Prin adoptarea unei noi platforme teoretice, prin schimbarea viziunii asupra textului literar și prin infuzia de tehnici și procedee inedite literatura română devine contemporană cu propriile aspirații.

Mult mai generos cu canoanele postmoderne decât teoreticienii aparținând „noului val”, Nicolae Manolescu opinează că „întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conștient sau nu, o poezie postmodernă”. Până la urmă, și „postmoderniștii” înșiși conced existența unor elemente postmoderne în poezia lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu sau în proza unor Ștefan Bănuțescu, George Bălăiță, Dumitru Țepeneag etc.

Ultimii veniți în arena literelor românești (e vorba desigur de „nouăzeciști”) continuă în multe privințe atitudinea predecesorilor. Abia după ce totul va fi fost trecut prin sita nemiloasă a timpului, se va vedea ce a fost postmodernismul dincolo de concepte și declarații.

Deocamdată, singurul care își depășește cu mult congenerii este Mircea Cărtărescu. Poet, prozator și autor al unui amplu studiu despre postmodernism, el este cel mai cunoscut și mai prolific autor din ultima generație. Îl disting talentul viguros și anvergura culturală. Poemul său, *Levantul*, în care parodiază toate epocile, toate stilurile și toate marile înfăptuiri ale limbii române, este realizarea cea mai de seamă a postmodernismului românesc. Replică la *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, *Levantul* folosește un limbaj de o rară savoare și imagini de mare rafinament. Secretul cărții stă, ca în cazul oricărei capodopere, în calitatea ei de a plăcea deopotrivă oamenilor obișnuiți și spiritelor celor mai cultivate, inclusiv celor ce nu adoră balcanismul.

### **Postmodernismul – schiță recapitulativă**

Apare mai întâi în America, apoi în Europa, acoperind ultimele patru-cinci decenii ale secolului al XX-lea. Se manifestă în artă, știință, filosofie, economie și în viața socială.



### Cadrul istoric și social:

- războiul rece (lupta ideologică între capitalism și comunism)
- societatea de consum
- dezvoltarea fără precedent a tehnologiei
- era atomică
- zborul omului în Cosmos
- informatizarea

### Cadrul filosofic și cultural:

- dispariția metafizicii
- teza sfârșitului istoriei și a morții omului (M. Foucault, Fr. Fukuyama)
- cultura de masă, contracultura, *Kitsch*-ul
- dispariția religiei
- teoria catastrofelor (R. Thom), a fractalilor (B. Mandelbrot), a haosului (J. Yorke)
- artele plastice: *happening*, *body art*, *pop art*
- muzică: John Cage și Pierre Boulez

### Trăsături:

- reformularea radicală a modernității
- caracterul proteic (dubla și multipla codificare)
- recursul la trecut
- reciclajul (motto-ul, citatul, aluzia, pastșa, plagiatul, intertextualitatea)
- eclectismul (impuritatea, antinomicul, hibridizarea)
- indeterminarea (imprecizia, neclaritatea, instabilitatea)
- imanența (autoreferința, criza de identitate)
- areligiozitatea (omul desacralizat)
- viziunea apocaliptică
- estetizarea (degradarea frumosului și estetizarea completă a existenței)
- dispoziția ludică (ironia, parodia, farsa, pastșa, parafrizarea, aluzia, jocul de limbaj)
- inventivitatea (disponibilitate formală nelimitată)

### Reprezentanți:

- Statele Unite: Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, John Asbery, Kenneth Koch, William Gaddis, poeții „Beat” (Allen Ginsbery, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregory Corso)



- America latină: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante
- Anglia: Samuel Beckett, Alasdair Gray, Christine Brooke-Rose, Iris Murdoch, John Fowels
- Franța: Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Milan Kundera, Emil Cioran
- Germania și Austria: Günter Grass, Peter Handke, Thomas Bernhard, Botho Strauss
- Italia: Italo Calvino, Umberto Eco
- România: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Florin Iaru, Bedros Harasangian, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Ioan Groșan, Matei Vișinec, Gheorghe Crăciun

### **Alte curente și doctrine literare Sămănătorismul**

Este un curent românesc format în jurul revistei *Sămănătorul* (București, 1901-1910) fondată de Alexandru Vlahuță și G. Coșbuc, din inițiativa lui Spiru Haret, ministrul de atunci al Instrucțiunii Publice. Doctrina sămănătoristă emană din programul revistei și are obiective literare, culturale, sociale și politice. Principalul ideolog al curentului este Nicolae Iorga, personalitate enciclopedică a culturii române, omul care a jucat la noi un rol asemănător cu cel al Voltaire în Franța iluministă. Deosebirea este că istoricul român avea o atitudine conservatoare și naționalistă. El lupta pentru afirmarea valorilor naționale, a specificului românesc dezavuînd „bîguiala străină din saloanele cosmopolite”. Literatura este chemată să se inspire din trecut, să redea pitorescul vieții de la țară, să lupte împotriva tendințelor moderniste care duc la dezrădăcinare. Păstrarea specificului național, apărarea ființei neamului de toate rătăcirile morale reflectate în literatura modernă („cărții de simțire falsificată cu care Apusul otrăvește țări nepricepute”) sînt comandamente urgente. Intransigența morală și rigiditatea estetică a programului sămănătorist au îngreunat libertatea de creație impunînd un nivel modest al realizărilor literare. Idei sămănătoriste se întîlnesc în operele lui George Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Șt. O. Iosif, Alexandru Vlahuță, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, fără ca toți aceștia să fie propriu-zis sămănătoristi.



## Poporanismul

Mișcarea poporanistă este inspirată de narodnicismul rus, ale cărui idei au fost introduse la noi începînd din 1893 de Constantin Stere, om politic și scriitor român născut în Basarabia (militant narodnic în tinerețe).

Poporanismul a avut caracter politic, cultural și literar și a fost promovat de mai multe reviste, cea mai importantă dintre acestea fiind *Viața românească*, apărută la Iași în 1906. Ideologia poporanistă are ca punct de plecare simpatia față de popor și găsește aderență la popoarele slab dezvoltate economic. Sub aspect politic, programul poporanist este o primă formă de socialism. În studiul programatic intitulat *Social-democrație sau poporanism* publicat în *Viața românească* (1907 – 1908), C. Stere propune un „socialism țărănesc” întemeiat pe mica proprietate agricolă.

Dacă Stere a fost ideologul poporanismului ca fenomen politic și social, Garabet Ibrăileanu a fost teoreticianul poporanismului literar. Pentru criticul *Vieții românești* poporanismul „nu e o teorie, e un sentiment, e sentimentul de recunoștință, de simpatie și de datorie față cu țărănimea”. El nu vrea decît să reînvie curentul „național” și „poporan” de la *Dacia literară*. În afară de simpatia pentru țărănime, literatura poporanistă mai era însuflețită de idei precum răspîndirea culturii în rîndul maselor, atitudinea critică, lipsită de idealizare față de realitatea socială, critica claselor superpuse și ostilitatea față de tendințele de modernizare.

În viziunea lui Ibrăileanu o cultură națională nu se poate dezvolta la noi decît prin emanciparea maselor, prin propășirea satului românesc, ideal realizabil doar cu sprijinul intelectualității. Făurirea culturii naționale este scopul, literatura fiind unul dintre mijloace. Literatura este, prin forța lucrurilor, militantă și părtinitoare, căci „«artă pentru artă» nu există”.

Doctrina poporanistă a fost îmbrățișată de Calistrat Hogaș, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Octavian Goga ș.a.



## Gândirismul

În jurul revistei *Gândirea*, apărută la Cluj (1921-1928) și București (1928-1944), s-a format o mișcare filosofică și artistică, de orientare ortodoxistă, cu un puternic impact asupra vieții culturale interbelice. Fără a fi propriu-zis un curent literar, gândirismul se întemeia pe o doctrină bine articulată, al cărei artizan era Nichifor Crainic, director al revistei în perioada ei bucureșteană. Deși tradiționaliști, gândiriștii nu manifestau aceeași aversiune pentru modernitate ca înaintașii lor sămănătoriști și poporaniști. Mulți dintre colaboratori frecventau cercuri moderniste, fără a intra prin aceasta în contradicție cu programul destul de flexibil al revistei.

Doctrina gândiristă are ca piatră unghiulară identitatea culturală a nației. Aceasta se poate legitima numai prin creație („menirea unui popor nu e aceea de a ști, ci aceea de a crea” – afirmă N. Crainic), alimentată de două filoane: credința (ortodoxismul) și tradiția. Fecundată de spirit și modernitate, creația poate accede la universalitate prin autohtonism, adică propunând lumii modelul spiritual românesc. „Drumul cel mai drept pentru a intra în universalitate și a sluji universalitatea e de a porni într-acolo cu zestrea ta autohtonă”, spunea Cezar Petrescu, primul director al revistei.

După jumătate de secol de prezentare tendențioasă și de acuze lansate de pe poziții marxiste și ateiste, gândirismul ne apare astăzi în lumina sa adevărată. Aflată „între nadirul etnic și zenitul spiritual”, viziunea gândiristă ne dezvăluie adevăratul profil al spiritualității noastre, setea de transcendență a unei culturi care își caută identitatea.

Ceea ce Blaga și Eliade aveau să demonstreze mai târziu, adică rolul religiei în definirea spiritualității unui popor, a promovat proiectul gândirist. Pentru teoreticienii mișcării credința ortodoxă este esența românismului (vezi polemica Blaga – Stăniloaie pe această temă), ethosul avînd în primul rînd o structură spirituală. În acest sens, N. Crainic observă că „Sămănătorul a avut viziunea magnifică a pămîntului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești”.

Prin viziunea integratoare asupra spiritualității noastre, prin sinteza dintre tradiție și modernitate sau dintre laic și religios, prin



deschiderea, cât e universalitate și prin importanța acordată creației, *Gîndirea* a atras scriitori de calibru: Lucian Blaga, Ion Pillat, Gib Mihăescu, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Vintilă Horia, Radu Gyr, Sandu Tudor, Vasile Băncilă, Tudor Vianu. Sporadic, aici au mai publicat: Tudor Arghezi, George Bacovia, Camil Petrescu, Alexandru Philippide, Ion Vineanu, George Călinescu, Ion Minulescu, Mircea Eliade, Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu.

## **Tradiționalismul**

Este conceptul sub care se reunesc toate orientările conservatoare, toate mișcările atașate de valorile tradiționale din cultura națională. Utilizat în opoziție cu modernismul, tradiționalismul nu e un curent, ci o tendință, caracteristică mișcărilor de orientare moderată, ostile modernizării: sămănătorismul, poporanismul, gândirismul. Tradiționalismul este o reacție la modernismul lovinescian, lansat imperativ și provocator într-o vreme în care vîntul schimbării bătea intens dinspre Europa. Binomul modernism-tradiționalism se află în centrul disputelor din anii de după Primul Război Mondial, polarizînd societatea interbelică. Unei literaturi deschise către formele culturii occidentale, tradiționaliștii îi opun o literatură fidelă realităților românești și continuatoare a formelor și tematicii ruraliste.



## Epoci și curente literare

1 d.Hr. •	Antichitatea	
476 •		
	Evul mediu	
1453 •		
	Umanismul (Renașterea)	
1600 •		
	Clasicismul	
1700 •		
	Iluminismul	
1800 •		
	Romantismul	
	Realismul	
1870 •		
	Naturalismul	
	Parnasianismul	
	Simbolismul	
1900 •		
	Modernismul / Avangarda	<div> { Futurismul Expresionismul Dadaismul Suprarealismul } </div>
1960 •		
	Postmodernismul	

**Notă:** În afară de Antichitate, Evul Mediu și Renaștere, care sînt epoci, toate celelalte sînt curente literare



### III. GENURI ȘI SPECII LITERARE

#### Genuri literare

La început arta a avut un caracter sincretic. Formele poetice primitive conviețuiau armonic cu muzica și dansul. Treptat s-au produs diferențieri, arta cuvîntului constituindu-se ca un domeniu autonom. Separarea genurilor a început concomitent cu dezvoltarea literaturii și coboară pînă în epoca homerică a Greciei antice. Mai întîi s-a desprins poezia epică, ajunsă la apogeu prin epopeile lui Homer (secolele IX–VIII î.d.Hr.), apoi s-au detașat poezia lirică, prin creațiile lui Alceu, Safo și Anacreon (secolele VII–VI î.d.Hr.) și tragedia, dusă la desăvîrșire de Eschil, Sofocle și Euripide (secolul al V-lea î.d.Hr.).

Primele distincții între genurile literare au fost făcute de Platon și Aristotel, apoi de Horațiu, ulterior dezvoltîndu-se o întreagă teorie care împarte literatura în trei genuri fundamentale: liric, epic și dramatic. Fără a se delimita net, cele trei genuri se deosebesc prin modul de organizare a textului și prin raportul dintre creator și realitatea înconjurătoare. Fiecare gen folosește procedee artistice și modalități de expunere specifice. Cea mai potrivită definiție a genului literar pare a fi cea a lui A. Warren, care îl concepe ca „o grupare de opere literare bazată, teoretic, atît pe forma externă (metoda sau structura specifică), cît și pe forma internă (atitudinea, tonul, scopul, subiectul și publicul cărora ele se adresează)”.

**Genul liric** (<gr. *lirikos* <gr. *lyra* = „liră”) își justifică etimologia prin faptul că la vechii greci poezia era acompaniată de liră. Operele aparținînd acestui gen se caracterizează prin subiectivitate, autorul exprimîndu-și în mod direct emoțiile, sentimentele, impresiile. Creația lirică devine astfel o proiecție a interiorității poetului asupra lumii exterioare. Modul de expunere specific este descrierea.

Liricul este genul privilegiat. El mai e numit și *poezia lirică*, sintagmă folosită în antiteză cu *poezia epică*, ce desemnează epica scrisă în versuri. Poezia e arta cuvîntului, căci exprimă inefabilul. Obiectul ei este „lumea nemărginită a spiritului” (Hegel). Voltaire o





apreciază pentru că „spune mai mult decât proza și în mai puține cuvinte decât aceasta”. Pentru Heidegger, poetul este cel ce dă de urma zeilor dispăruți, iar limba poeziei este limba sacră.

**Genul epic** (<gr. *epikos* <gr. *epos* = „cuvînt, zicere”) este genul obiectivității. Autorul se exprimă prin intermediul personajelor, modalitatea de expunere caracteristică fiind nararea de întâmplări. (Pe lângă narațiune, epicul recurge, într-o mai mică măsură, la descriere și dialog.) Nevoia de a povesti este, spune Eliade, o nevoie ontologică. Ea pare să dezvăluie setea omului după adevărata realitate despre care vorbesc poveștile sacre. Ficțiunea, imaginația reprezentau pentru romantici calea către realul transcendent, către care omul a tînjit dintotdeauna. Dacă liricul înseamnă actualizarea (eternizarea) sentimentelor, epicul înseamnă desfășurare în succesiune, devenire. Poezia se definește prin sincronie, epica prin diacronie. Fiind obiective, operele epice sînt scrise, în general, la persoana a treia. În evoluția sa însă, epica a cunoscut o anumită mobilitate, o mai mare libertate de construcție. Astfel, proza modernă se lasă contaminată de lirism și, în consecință, este mai subiectivă. Se vorbește chiar de o *proză subiectivă* (scrisă la persoana întâi), unde autorul dispare în spatele unui personaj-narator. Personajele nu mai sînt consecvente cu ele însele, nu se mai încadrează în tipuri, ordinea narativă este bulversată. Pe de altă parte, se observă în proza modernă și o intenție de dramatizare.

**Genul dramatic** (<gr. *drama* = „acțiune”) se bazează pe existența conflictului, care generează tensiunea dramatică. Autorul se exprimă prin mijlocirea personajelor aflate în conflict, deci prin acțiune. Modalitatea de expunere frecvent utilizată este dialogul, îmbinat pe alocuri cu narațiunea și cu descrierea. Genul dramatic este cel mai complex gen literar, realizînd o sinteză între subiectiv și obiectiv. Opera dramatică nu e un simplu text literar, ci are în vedere posibilitatea reprezentării pe scenă. De aceea, trebuie să facem distincție între textul dramatic, în calitate de operă literară, și spectacolul dramatic, o sinteză a tuturor artelor, unde literatura se întîlnește cu muzica, dansul, pictura, sculptura, arta regizorului, a actorului etc.

Teatrul modern rupe echilibrul existent în teatrul clasic, intervenind în relația dintre autor și text, autor și personaje, autor și



spectatori, spectatori și spectacol, cum se întâmplă, de exemplu, în teatrul lui Pirandello. De asemenea, dramaticul se lasă uneori impregnat de lirism, ca în teatrul lui Shakespeare, sau poate împrumuta modalități și formule narative, ca la O'Neill.

## Specii literare

Ca subdiviziune a genului literar, specia cunoaște o mult mai mare diversitate. Criteriile prin care speciile se diferențiază în cadrul unui gen nu sînt unitare. De exemplu, speciile genului liric se pot deosebi prin tipul sentimentului exprimat (melancolie în elegie, admirație în odă etc.) sau prin formă (poeziile cu formă fixă): cele epice sînt determinate de amploarea și complexitatea acțiunii, iar cele dramatice se disting pe baza ponderii unei categorii estetice (comicul, tragicul etc.).

În critica și teoria literară actuală există o tendință de a se folosi noțiunea de *gen* în locul celei de *specie*. Astfel întâlnim formule ca „genul romanului”, „genul fantastic”, „genul baladei”, în loc de „specia romanului”, „proza fantastică”, „specia baladei”.

## Genuri și specii literare

### 1. Genul liric

#### a) lirica orală (populară)

doina - de dor

- de jale

- de voinicie

- de cătănie

- de înstrăinare

cîntecul - haiducesc

- de leagăn

- ritual

- de muncă

- de lume

ghicitoarea

strigătura



- proverbul
  - zicătoarea (zicala)
- b) lirica scrisă (cultă)
  - pastelul
  - idila (pastorala)
  - elegia
  - romanța
  - oda
  - imnul
  - meditația
  - satira
  - pamfletul
  - epigrama
  - poezii cu formă fixă
    - sonetul
    - rondelul
    - madrigalul
    - glosa
    - gazelul

## 2. Genul epic

- a) epica orală (populară)
  - în versuri - balada (cîntecul bătrînesc)
    - legenda
  - în proză - legenda
    - basmul
    - snoava
- b) epica scrisă (cultă)
  - în versuri - balada
    - legenda
    - poemul
    - epopeea
    - fabula
  - în proză - anecdota
    - schița
    - povestirea (narațiunea)
    - nuvela
    - romanul



- eseul
- reportajul

### 3. Genul dramatic

- a) teatrul oral (popular)
  - vicleimul
  - irozii
  - jocul păpușilor
- b) teatrul scris (cult)
  - tragedia
  - comedia
  - drama
  - farsa
  - vodevilul
  - melodrama

**Notă:** Unii cercetători consideră că, pe lângă aceste genuri fundamentale, ar mai exista și altele, ca de exemplu genul confesiv, cuprinzând jurnalul, memoriile, scrisorile.

## 1. Genul liric

### a) Lirica orală (populară)

#### Doina

Are etimologie nesigură: dacică după Cantemir, lituaniană după Hașdeu. Este acea specie a poeziei populare în care sînt exprimate sentimente puternice (iubire, ură, dor, jale, urît etc.) într-o formă metaforică deosebită.

Doina se cîntă avînd o melodie specifică, bogat ornamentată, cu formă liberă. Versurile sînt scrise în ritm trohaic, au rima împerecheată și măsura de 7-8 silabe. Adesea încep cu „frunză verde” sau cu „foaie verde”. Doina poate fi: *de dor, de jale, de dragoste, de înstrăinare, de haiducie, de ciobănie, de cătănie* etc.



### Verde, verde

Verde, verde și iar verde  
 Ce-am iubit nu se mai vede  
 Nici prin crîng, nici prin liveadă,  
 Nici prin cositura verde.  
 Geaba mă mai duc acasă  
 Că-s flăcău și n-am nevastă,  
 Nici nevastă, nici copii,  
 Nici un fel de căpățîi.

### Cîntecul

Provine din lat. *canticum*, derivat de la *canto* („a cînta”). Este o specie a liricii populare în care sînt exprimate, într-o formă simplă și melodioasă, sentimente felurite, spontane. În funcție de aceste sentimente, cîntecele pot fi: *erotice, naționale, patriotice, bahice, satirice, de leagăn* etc. Este de asemenea cîntat, dar, spre deosebire de doină, are o linie melodică fixă, în vederea căreia se compune, de cele mai multe ori, textul.

Cîntecele de dragoste întîlnite cel mai frecvent se numesc *romanțe*.

### Birul greu

Birul greu, povara grea  
 Vai de munculița mea!  
 Unde merg și orice fac  
 Eu de ciocoi nu mai scap!  
 Pelin beau, pelin mănînc,  
 Cu pelin seara mă culc:  
 De amar și de pelin  
 Al meu suflet este plin.

### Ghicitoarea

Specie a literaturii populare scrisă în general în versuri, cu caracter alegoric, în care se prezintă trăsăturile caracteristice ale unei ființe, lucru, fenomen etc. pentru a fi recunoscute.



Ghicitoarea ar avea ca loc de origine Orientul. În folclorul românesc ea este cunoscută și sub numele de „cimilitură”.

Amar ca fierea,  
Dulce ca mierea  
(Nucul)

Țândărușa bradului  
Veselia satului  
(Vioara)

### Strigătura

Specie a poeziei populare limitată adesea la un catren, strigată la joc. Conținutul ei privește puterea de adaptare la realitățile vieții. Prin forma concisă și prin tendința ușor satirică seamănă cu epigrama. Se mai numește *chiuitură* sau *țipuritură*.

Măgheran crescut în iarbă  
Să iubești omul de treabă  
Măgheran crescut în fîn  
Să cinstești omul bătrîn

### Proverbul

Numele său vine din lat. *proverbium* = „dicton”, asimilat, probabil, pe cale directă. Este o specie întâlnită în toate culturile, în general în formă orală. Cele mai cunoscute sînt *Proverbele (Pildele)* lui Solomon din *Vechiul Testament*.

Proverbul este, așadar, o specie a liricii populare în care se reflectă, într-o exprimare concisă și sugestivă, un adevăr rezultat din experiența de viață a poporului. Este sinonim cu *dictonul* și *cugetarea*.

Cine se scoală de dimineată departe ajunge  
La pomul lăudat să nu te duci cu sacul  
Buturuga mică răstoarnă carul mare



Oriunde se muncește este și câștig, dar oriunde numai se vorbește, este lipsă

Un cuvânt spus la vremea potrivită e ca niște mere de aur într-un coșuleț de argint

(Solomon)

### Zicătoarea (Zicala)

Unii cercetători o tratează ca pe o specie separată, în timp ce pentru cei mai mulți zicătoarea este echivalentă cu proverbul. Cei dinții o consideră o specie de mai mici dimensiuni decât proverbul, constînd în exprimarea plastică, lapidară, eliptică a unui adevăr de viață. În literatura cultă zicătoarea (zicala) se întâlnește sub numele de *maximă*.

Ai carte, ai parte.

Tot răul spre bine.

A nimerit-o ca nuca-n perete.

### b) Lirica scrisă (cultă)

#### Pastelul

Este o specie creată de Vasile Alecsandri, care, pentru a o defini, a preluat termenul francez *pastel*, folosit în pictură pentru a denumi o tehnică realizată cu creioane colorate, avînd tonuri moi, catifelate, sau pentru a denumi picturile realizate cu această tehnică.

În accepția dată de poetul român, pastelul este o specie a poeziei lirice care descrie un peisaj, poetul exprimîndu-și cu discreție, prin intermediul acestuia, propriile sentimente. În afară de V. Alecsandri, autor al unui celebru volum intitulat *Pasteluri*, au mai cultivat această specie: G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, Ion Pillat. G. Top.



## Idila

Este o specie a liricii peisagistice în care este prezentată viața câmpenească sau păstorească, în agresta ei simplitate. Spre deosebire de pastel, unde natura este subiect, în idilă accentul cade pe viața pastorală, natura slujind ca decor.

Creatorul idilei este considerat poetul grec Theocrit (*Idile*), care i-a dat și numele (gr. *eidyllion* = „mic tablou poetic”). Un alt autor important de idile este poetul latin Vergiliu (*Bucolicele*). Idila mai este cunoscută și sub numele de *pastorală*, *bucolică*, *eglogă*.

În literatura română au scris idile: V. Alecsandri – *Rodica*, D. Bolintineanu – *San-Marina*, G. Coșbuc – *Pe lângă boi*.

## Elegia

În limba greacă *elegeia* însemna „cîntec de doliu”, semnificație valabilă în mare măsură și astăzi, această specie lirică exprimînd sentimente de melancolie, tristețe sau durere adîncă.

La greci și la romani, elegia exprimă jalea funerară, în Renaștere ea capătă accente erotice (Petrarca), iar în romantism reflectă de asemenea suferința provocată de iubire (Lenau, Lamartine, Byron, Pușkin). În lirica modernă elegia (R. M. Rilke, Nichita Stănescu), capătă un pronunțat caracter meditativ, reflexiv.

Autori de elegii:

Ovidiu – *Tristele*

F. Petrarca – *Canțonierul*

J. W. Goethe – *Elegia de la Marienbad*

A. de Lamartine – *Lacul*

G. Leopardi – *Amintirile*

A. S. Pușkin – *Elegie*

R. M. Rilke – *Elegiile duineze*

\* \* \*

D. Bolintineanu – *O fată tînă ră pe patul morții*

V. Alecsandri – *Steluța*

M. Eminescu – *O, mamă...*



G. Coșbuc – *Mama*  
T. Arghezi – *Cenușa visărilor*  
G. Bacovia – *Elegie*  
L. Blaga – *Elegie*  
V. Voiculescu – *Elegie*  
N. Stănescu – *11 elegii*

## Romanța

Este întâlnită în toată Europa (sp. *el romance*, fr. *romance*, it. *romanza*, germ. *Romanze*). A fost, la origine, un fel de baladă spaniolă compusă pentru a fi cântată.

În accepție mai largă, romanța este cunoscută ca o specie lirică avînd un conținut sentimental-erotic, și o ușoară notă de tristețe, cântată pe o melodie lină, melancolică.

Specia romanței este ilustrată la noi de Al. Macedonski (*Romanța frunzei de chiparos*), Ion Minulescu (*Romanțe pentru mai târziu*), M. R. Paraschivescu (*Romanță*) ș.a.

## Oda

Provine din gr. *ode* = „cîntec”, și s-a dezvoltat din cîntecele și din jocurile rituale, închinare zeilor în Grecia antică. Pindar, primul mare autor de ode, slăvea atleții învingători la jocurile olimpice. În literatura latină s-a remarcat prin *Odele* sale Horațiu.

Oda este cunoscută ca specie a genului liric în care sînt exprimate sentimente de admirație pentru eroi, pentru patrie etc. Oda clasică avea caracterul unei poezii cu formă fixă însoțită de muzică, cu o compoziție triadică (*strofă*, *antistrofă* și *epodă*). Mai târziu, ea s-a diversificat, abordînd subiecte multiple și îmbrăcînd forme variate. A păstrat însă invocația inițială, cerută de amplificarea sentimentului de preamărire, și îndemnul mobilizator din final. În funcție de persoana sau instanța căreia îi este destinată, oda poate fi: *eroică*, *patriotică*, *personală* etc.



Autori de ode:

Pindar – *Ode*

Horatiu – *Ode*

P. de Ronsard – *Ode*

V. Hugo – *Ode*

P. B. Shelley – *Odă vântului de apus*

Gr. Alexandrescu – *Umbra lui Mircea. La Cozia*

I. Heliade-Rădulescu – *Odă la Schiller*

M. Eminescu – *Odă (în metru antic)*

Al. Vlahuță – *Lui Eminescu*

V. Eftimiu – *Odă limbii române*

## Imnul

Înrudit cu oda, imnul este perceput astăzi ca o specie lirică în care poetul își exprimă sentimente de laudă și preamărire față de zei, eroi, persoane deosebite, evenimente, patrie etc.

Conform etimologiei sale (<gr. *hymnus* = „cântec de biruință”), imnul era închinat în Grecia veche zeilor sau eroilor. Caracterul religios era indubitabil în antichitate, după cum rezultă din imnurile orfice, vedice, egiptene sau din *Psalmii* lui David, care nu erau altceva decât imnuri adresate lui Dumnezeu, cântece de biruință spirituală. În literatura română, imnul religios a fost revigorat de Ioan Alexandru (*Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei*, etc.). Ipostaza cea mai înaltă a imnului religios o constituie *imnul mistic*, expresia lirică a comuniunii cu Dumnezeu prin iubire. Astfel de imnuri ne-au rămas de la Sf. Grigore de Nyssa, Sf. Simeon Noul Teolog, Sf. Maxim Mărturisitorul, Sf. Efrem Sirul, Sf. Ioan al Crucii. În literatura română imnuri mistice a scris V. Voiculescu. În forma sa laică și desacralizată, imnul are un caracter patriotic și revoluționar – *imnul național*.

## Meditația

Numele ei provine din lat. *meditatio* = „cugetare, reflecție” și desemnează o specie a poeziei filosofice în care lirismul se îmbină cu reflecția asupra unor teme majore privitoare la om și la lume.



Meditația datează din antichitate, dar și-a trăit epoca de glorie în romantism. Ea este frecvent întâlnită și în lirica modernă. Meditația are ca punct de plecare un motiv (un element al naturii, un personaj, un obiect) care servește drept pretext demersului său reflexiv.

Autori de meditații:

H. Heine – *În amurg*

A. de Lamartine – *Meditațiile poetice*

A. de Vigny – *Moartea lupului*

P. Verlaine – *Marină*

R. M. Rilke – *Toamnă*

V. Cîrlova – *Înserare*

M. Eminescu – *La steaua*

G. Coșbuc – *Vara*

O. Goga – *Dimineața*

G. Bacovia – *Amurg violet*

L. Blaga – *Gorunul*

### Satira

Deși are etimologie latină (*satura*), a fost cultivată și de greci, avînd un caracter dramatic și didactic. Ea a fost la mare preț însă în antichitatea romană, unde constituia un amestec de versuri, muzică și dans și era interpretată de actori cu măști. Și modernii au folosit satira pentru a trata teme sociale.

Sintetic definită, satira este o specie lirică în care sînt ridiculizate moravuri, caractere, aspecte negative individuale sau sociale. Satira se motivează prin raportarea autorului ei la înalte valori morale, prin aderența lui la anumite principii. Atitudinea acestuia este una ironică, disprețuitoare, sarcastică. Indignarea sa nu lasă loc nici unui compromis. Satira desființează răul, obligînd pe cel criticat să se îndrepte, fiind mai puțin îngăduitoare decît comedia.

Autori de satire:

Horațiu – *Satire*

Juvenal – *Satire*

P. Ronsard – *Imnul amorului*

J. W. Goethe, Fr. Schiller – *Xeniile*

H. Heine – *Germania. O poveste de iarnă*



Gr. Alexandrescu – *Satiră. Duhului meu*  
 M. Eminescu – *Scrisorile*  
 Al. Vlahuță – *Liniște*  
 Al. Macedonski – *Noaptea de noiembrie*  
 T. Arghezi – *Duduia*

### Pamfletul

Are etimologie incertă (fr. *pamphlet*, engl. *pamphlet*) și este un text de mici dimensiuni, scris în versuri sau în proză, care critică vehement aspectele negative ale societății (moravuri, concepții, caractere, atitudini etc.) folosind un limbaj violent. Aflat la limita dintre stilul beletristic și cel publicistic, pamfletul a fost folosit ca o armă literară și politică, bucurându-se de mare trecere în iluminism (Voltaire, Swift etc.). Între cei mai inspirați pamfletari români se remarcă: I. Heliade-Rădulescu, I. L. Caragiale, Al. Macedonski, N. D. Cocea, Camil Petrescu, T. Arghezi.

Ce semeț erai odinioară, dragul meu, de n-ai mai fi fost. Și ce mojic! ce mitocan! ce bătăran! Nu te mai recunosc. Parcă în hainele tale a intrat alt om și parcă celălalt a plecat în pielea goală, pe undeva, prin ceruri ori prin iad.

Botul nu-ți mai e așa de gros, fălcile ți-s mai puțin dolofane și ai început, Doamne!, să și surîzi cu buzele alea groase, șterse de unsoare. Ceafa ți s-a mai tras, gușa s-a mai moderat, burta caută un relief mai apropiat de spinare. Nici părțile de dindărăt nu mai sînt atît de expresiv dominante, dedesubtul croielii scurte.

(Fragment din pamfletul *Baroane*, de T. Arghezi)

### Epigrama

Epigrama (<gr. *epigrama* = „inscripție”) era la vechii greci o inscripție pe o piatră funerară sau pe o operă de artă. Astăzi ea desemnează un scurt text liric (de obicei un catren) care satirizează defecte individuale sau sociale, încheindu-se de obicei cu o poantă. Grecul Simonide din Kios și latinul Marțial sînt cei mai cunoscuți



epigramiști ai antichității. Dintre epigramiștii români amintim pe: D. Anghel, Șt. O. Iosif, G. Ranetti, Cincinat Pavelescu, R. Rosetti, Al. O. Teodoreanu (Păstorel) ș.a.

Găsesc că prea se-ngîmfă el  
Cu păru-i arhiabundent,  
Alecsandri era mai chel  
Și... parc-avea mai mult talent!  
(Cincinat Pavelescu, *Unui poet netaalentat, dar foarte pletos*)

## Poezii cu formă fixă

### Sonetul

Poezie cu formă fixă apărută în Italia (it. *sonetto* = „sunet mic”) în secolul al XIII-lea. Sonetul este alcătuit din 14 versuri grupate în două catrene și două terțete, avînd măsura de 11 silabe, ritmul iambic și rima structurată după schema *abba, baab, cdc, dcd*. Ultimul vers are o formă sentențioasă, apărînd ca o concluzie a întregii poezii. Acesta este sonetul clasic, italian, la care apar modificări atunci cînd este adoptat de alte literaturi europene. Sonetul francez are măsura de 12 silabe, iar cel englez de 10 silabe. Sonetul shakespearian este format din trei catrene cu rime alternative, diferite în fiecare catren.

În literatura universală s-au remarcat ca autori de sonete: Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Michelangelo Buonarroti, Pierre de Ronsard, William Shakespeare, John Keats, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, iar în literatura română: Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuță, Mihai Codreanu, Victor Eftimiu ș.a.

Iubind în taină am păstrat tăcere	a
Gîndind că astfel o să-ți placă ție,	b
Căci în priviri citeam o vecinicie	b
De-ucigătoare visuri de plăcere.	a

Dar nu mai pot. A dorului tărie	b
Cuvinte dă duioaselor mistere;	a

Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere      *a*  
 A celui suflet ce pe-al meu îl știe.      *b*

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete      *c*  
 Și-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,      *d*  
 Copila mea cu lungi și blonde plete?      *c*

Cu o suflare să cosești suspinu-mi      *d*  
 C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete.      *c*  
 Fă un sfîrșit durerii... vin la sînu-mi.      *d*

(M. Eminescu, *Iubind în taină*)

## Rondelul

Apărut în literatura franceză medievală (it. *rondello*, fr. *rondel*), rondelul a fost la început un cîntec și un dans. În accepție modernă el este o poezie cu formă fixă alcătuită din trei catrene și un vers independent, avînd numai două rime și un refren (format din unul, două sau mai multe versuri), care deschide poezia și care apare la mijlocul și la sfîrșitul ei. De cele mai multe ori primele două versuri reapar în poziția 7-8, iar ultimul vers este identic cu primul.

Rondelul este ilustrat în literatura noastră mai cu seamă de Al. Macedonski, autor al unui volum intitulat *Poema rondelurilor*.

Mai sînt încă roze, mai sînt;  
 Și tot parfumate și ele  
 Așa cum au fost și acele  
 Cînd ceru-l credeam pe pămînt.

Pe-atunci eram falnic avînt...  
 Priveam, dintre oameni, spre stele,-  
 Mai sînt încă roze mai sînt,  
 Și tot parfumate și ele.

Zadarnic al vieții cuvînt  
 A stins bucuriile mele  
 Mereu cînd zîmbesc, uit și cînt,



În ciuda cercărilor grele,  
Mai sînt încă roze, mai sînt.

(Al. Macedonski, *Rondelul rozelor de august*)

## Madrigalul

Este o specie a liricii cu formă fixă, de mici dimensiuni, avînd un conținut idilic și galant. În Italia, unde ia avînt în secolul al XIV-lea, era alcătuit din 12 versuri iambice. Ulterior s-a consacrat ca o mică piesă de dragoste, adesea cîntată, fără reguli precise în privința versificației.

Ca să-ți cînt dintr-o chitară,  
Sub fereastră ți-am venit.

Era vară!

Liliacul a-nflorit

Și cu razele semețe

Risipea printre alei

Un fior de tinerețe,

Iar în părul tău cel blond,

Caldul soare vagabond,

Raza vrînd să-și poleiască

S-a-ncurcat în adevăr.

Și-n zadar vrea să ghicească

În al buclelor tezaur,

Care-i raza lui de aur,

Care-i firul tău de păr.

(Cincinat Pavelescu, *Serenadă*)

## Gazelul

Creație a literaturii arabe (ar. *ghazal* = "poezie erotică"), gazelul este o poezie cu formă fixă formată din distihuri. Al doilea vers al fiecărei distih rimează cu versul distihului inițial. Poetii arabi Rudaki, Saadi și Hāfez sînt cei mai cunoscuți autori de gazeluri,

ultimul ridicînd această specie pe culmile perfecțiunii. În Europa gazelul a pătruns abia în secolul al XIX-lea, între cei care l-au exersat numărîndu-se și românii M. Eminescu și G. Coșbuc.

Copiii nu-nțeleg ce vor:

A plînge-i cuminția lor

Dar lucrul cel mai laș în lume

E un bărbat tînguitor.

Nimic nu-i mai de rîs ca plînsul

În ochii unui luptător.

O luptă-i viața; deci te luptă

Cu dragoste de ea cu dor.

Pe seama cui? Ești un nemernic

Cînd n-ai un țel hotărîtor.

Tu ai pe-ai tăi! De n-ai pe nimeni,

Te lupți pe seama tuturor.

E tragedie-nălțătoare

Cînd, biruiți, oștenii mor,

Dar sînt eroi de epopee

Cînd brațul li-e biruitor.

Comediant e cel ce plînge

Și-i un neom, că-i dezertor.

Oricare-ar fi sfîrșitul luptei,

Să stai luptînd căci ești dator.

Trăiesc acei ce vreau să lupte,

Iar cei fricoși se plîng și mor.

De-i vezi murind, să-i lași să moară,

Căci moartea e menirea lor.

(G. Coșbuc, *Lupta vieții*)



## Glosa

Apărută în literatura spaniolă prin secolul al XV-lea, glosa (<gr. *glossa* = "limbă") este o poezie cu formă fixă având o structură specială. Strofa inițială (strofa temă) și cea finală (identică cu prima, dar cu ordinea versurilor inversată) constituie un cadru. Restul strofelor (avînd un număr egal cu numărul versurilor din strofa temă) reiau, prin versul final, cîte un vers al strofei temă, astfel: ultimul vers al strofei a doua este identic cu primul din strofa temă, ultimul din strofa a treia este identic cu al doilea din strofa temă ș.a.m.d.

Glosa are un conținut sentențios, încadrîndu-se din acest punct de vedere în poezia filosofică.

Există două variante ale glosei: cea franceză, cu șase strofe, și cea germană, cu zece. În literatura română a fost cultivată glosa de tip german de către M. Eminescu și M. Codreanu.

*Vreme trece, vreme vine,  
Toate-s vechi și nouă toate;  
Ce e rău și ce e bine  
Tu te-ntreabă și socoate;  
Nu spera și nu ai teamă,  
Ce e val ca valul trece;  
De te-ndeamnă, de te cheamă,  
Tu rămâi la toate rece.*

*Multe trec pe dinainte,  
În auz ne sună multe,  
Cine ține toate minte  
Și ar sta să le asculte?...  
Tu așează-te de-o parte,  
Regăsindu-te pe tine,  
Când cu zgomote deșarte  
Vreme trece, vreme vine*

*Nici încline a ei limbă  
Recea cumpăn-a gândirii  
Înspre clipa ce se schimbă  
Pentru masca fericirii,*

Ce din moartea ei se naște  
 Și o clipă ține poate;  
 Pentru cine o cunoaște  
 Toate-s vechi și nouă toate.

.....

Tu rămâi la toate rece,  
 De te-ndeamnă, de te cheamă;  
 Ce e val, ca valul trece,  
 Nu spera și nu ai teamă;  
 Te întreabă și socoate,  
 Ce e rău și ce e bine;  
 Toate-s vechi și nouă toate:  
 Vreme trece, vreme vine.

(M. Eminescu, *Glossă*)

## 2. Genul epic

### Balada

În evul mediu balada (fr. *ballade*, lat. *ballare* = „cîntec de dans”) era un cîntec de dans. În literatura franceză era un mic poem cu formă fixă compus din trei strofe terminate cu un refren și o strofă mai scurtă (baladele lui Fr. Villon), iar în alte literaturi în baladă erau cîntați eroii.

Prin baladă înțelegem astăzi acea specie a epicii culte sau populare, scrisă în versuri, în care se povestesc întîmplări neobișnuite din trecut.

Această specie a fost reînviată în romantism, o dată cu alte specii populare. S-au păstrat caracterul epic și fantastic și forța expresivă a baladei medievale. Pe parcurs s-a îmbogățit cu elemente lirice și chiar dramatice.

În folclorul românesc balada se numea *cîntec bătrînesc* și era o poezie epică impregnată de lirism avînd un caracter fantastic și deseori dramatic. În funcție de conținut, baladele populare erau de mai multe feluri: *păstorești, haiducești, vitejești, istorice, mitologice*.



„Resurecția baladei” devine, în anii celui de al doilea război mondial, obiectivul principal urmărit de poeții *Cercului literar* de la Sibiu. În accepția lor „baladescul” presupune prezența dramatismului în interiorul poeziei lirice, liricul prevalând asupra epicului.

Balade populare românești:

- păstorești: *Miorița*
- haiducești: *Toma Alimoș*
- vitejești: *Gruia lui Novac*
- istorice: *Constantin Brâncovanul*
- mitologice: *Monastirea Argeșului*

Balade culte:

*Balada doamnelor din alte vremuri* – Fr. Villon

*Balade lirice* – W. Wordsworth, S. Coleridge

*Balada bătrînului marinar* – S. Coleridge

*Belsazar* – H. Heine

*Nunta Zamfirei* – G. Coșbuc

*Balada lacrimii de aur* – R. Stanca

*Mistrețul cu colți de argint* – Șt. A. Doinaș

*Riga Crypto și lăpona Enigel* – I. Barbu

## Legenda

Provenit din limba latină (lat. *legenda* = „care trebuie citit”), termenul *legendă* are mai multe accepții. Pe de o parte, este folosit cu sensul de basm, de poveste mincinoasă. Pe de altă parte, în Evul Mediu desemna așa-numitele *Vieți ale sfinților*, citite cu atîta pasiune de credincioși. În sfîrșit, o a treia accepție se referă la acea specie a genului epic, scrisă în versuri sau în proză, care explică apariția unor ființe, lucruri, fenomene etc. îmbinînd realul cu fantasticul și adevărul cu ficțiunea. După conținut, legendele se împart în: *mitologice* (*etiologice*, *religioase*) și *istorice*.

Deși de origine populară, legendele au fost cultivate și ca specii culte, păstrînd în mare tematica și structura legendelor folclorice. Între autorii români de legende se numără I. Neculce, D. Bolintineanu și V. Alecsandri.

## Poemul (epic)

Cuvântul *poem*, derivat de la gr. *poein* = „a crea, a face” este folosit cu mai multe sensuri. În limbajul contemporan el este adesea sinonim cu „poezie, creație lirică” iar sintagma *poem în proză* denumește un text care prin stil și inspirație ține de poezie dar care nu este versificat. Sensul de bază al termenului desemnează o specie a poeziei epice, mai amplă decât balada și mai restrânsă decât epopeea, care narează fapte istorice și legendare din viața unui popor, avînd în centru figura unui erou excepțional. O astfel de creație mai este cunoscută și ca *poem epic* sau *poem eroic*.

Poeme epice reprezentative:

- *Cîntecul Nibelungilor* (literatura germană)
- *Parsifal* (literatura germană)
- *Cîntecul lui Roland* (literatura franceză)
- *Cîntecul Cidului* (literatura spaniolă)
- *Trsitani și Isolda* (literatura engleză)
- *Cîntecul despre oastea lui Igor* (literatura rusă)
- *Dumbrava roșie* de Vasile Alecsandri (literatura română)

## Epopeea

Cuvântul grec *epopeia*, format din gr. *epos* = „cuvînt, zicere” și gr. *poein* = „a crea în versuri”, a fost folosit de timpuriu în antichitate și denumea, ca și astăzi, o specie a poeziei epice, de mare întindere, care narează întîmplări cruciale din viața unui popor, antrenînd un număr mare de personaje și avînd o intrigă complexă. Epopeea este o construcție monumentală, avînd un stil înalt, solemn. Personajele sale sînt eroi sau zei care intervin în viața oamenilor hotărîndu-le destinul.

Epopeea este cea mai veche specie literară, prima creație de acest fel datînd de la jumătatea mileniului al treilea î.d.Hr. (*Epopeea lui Ghilgameș*). Ea constituia la începuturi o adevărată sinteză a lumii și civilizației unui popor, un tezaur de învățături morale și spirituale. Epopeile homerice erau pentru greci enciclopedii însumînd toate



științele, iar atenienii le foloseau ca manuale școlare. În epoca modernă, locul epopeii a fost luat de roman.

În literatura universală cele mai importante epopei sînt:

- *Epopeea lui Ghilgameș*
- *Iliada și Odiseea* de Homer
- *Eneida* de Vergiliu
- *Mahabharata*
- *Rāmāyana*, atribuită lui Vālmīki
- *Sakuntalā* de Kālidāsa
- *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso

Mai mulți scriitori români au fost stimulați de aceste modele, dar singurul care și-a dus proiectul pînă la capăt a fost Ion Budai-Deleanu, autorul epopeii eroi-comice *Țiganiada*.

## Fabula

Fabula (<lat. *fabula* = „povestire”) este o specie genului epic de mică întindere, scrisă în general în versuri, care ilustrează o morală apelînd la personaje alegorice (animale, plante, lucruri etc.). Cele mai vechi fabule aparțin brahmanului Vișnu Șarma și sînt reunite sub titlul *Pancia Tantra* (secolul al VII-lea î.d.Hr.).

Atît în antichitate cît și în epoca modernă, fabula și-a menținut caracterul alegoric și educativ. La acestea se adaugă și elementele umoristice la care ea apelează adesea pentru a cîștiga bunăvoința destinatarului, pe care își propune să-l moralizeze. Grecii îl considerau creator al fabulei pe Esop (secolul al VI-lea î.d.Hr.), renumit pentru înțelepciunea și umorul său. Latinul Fedru, clasicul francez La Fontaine și rusul Krîlov sînt alți mari fabuliști ai literaturii universale. Cei mai importanți autori de fabule din literatura română sînt: D. Țichindeal, Al. Donici, Gr. Alexandrescu ș.a.

## Basmul

Ca specie epică, scrisă de obicei în proză, basmul (<sl. *basni* = „născocire”) povestește întâmplări fantastice, în care se confruntă personaje supranaturale reprezentînd binele (Feți-Frumoși, împărați,

Ilene-Cosînzene, zîne) și răul (zmei, căpcăuni, vrăjitoare), conflictul încheindu-se întotdeauna cu izbînda binelui.

Din literatura populară basmul a trecut în literatura cultă, păstrîndu-și atît caracterul fantastic, cît și elementele formale și compoziționale specifice. Astfel se remarcă prezența celor trei formule: inițială („A fost odată ca niciodată”) mediană („Și-nainte cu poveste că de-aice mult mai este”) și finală („Încălecai pe-o șa...”). Din punct de vedere compozițional, basmul rezultă din combinarea unor modele, a unor clișee existente în toate literaturile lumii, numite adesea de critica literară *motive*: împăratul fără urmași, vrednicia mezinului, cele trei încercări, lupta dintre Făt-Frumos și zmeu, izbînda finală, nunta, etc.

În pofida caracterului său fantastic, basmul reflectă un sistem de valori morale, felul de a gândi și simți al poporului. Scrisă într-o formă aparent simplă, basmul este o narațiune alegorică profundă și complexă, destinată nu numai copiilor, așa cum se crede în mod obișnuit, ci tuturor vîrstelor. În acest sens, G. Călinescu observă că „basmul e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observare morală...”.

Tot după opinia lui Călinescu, nu există basm original chiar dacă are autor cunoscut. Această afirmație, ușor verificabilă, ne obligă la prudență atunci cînd vorbim despre „autori de basme”. Cei mai cunoscuți astfel de autori de basme sînt: H. C. Andersen, frații Grimm, Ch. Perrault, M. Eminescu, I. Creangă, I. Slavici ș.a.

Un interes deosebit au manifestat pentru basm romanticii germani, care îl considerau o specie aparte, un tărîm al posibilului, o cale de acces către infinitul spațial și temporal.

### Snoava

Purtînd un nume de origine slavă (*iznova* = „din nou”), snoava este o povestire scurtă cu caracter comic și satiric întîlnit în literaturile populare ale multor țări. Protagonistul ei, Păcală, este corespondentul autohton al unor Till Eulenspiegel, Bertoldo, Nastratin Hoge.

Spre deosebire de basm, snoavei îi lipsește elementul fantastic, fiind legată mai mult de realitatea socială.



În literatura noastră au cules și prelucrat snoave P. Ispirescu, T. Speranția, P. Dulfu ș.a.

### Schița

Specie epică de mici dimensiuni, scrisă în proză, avînd o acțiune simplă, limitată la un episod semnificativ din viața unuia sau mai multor personaje. Conflictul este linear, orientat spre deznodămînt, stilul concis iar faptul prezentat e veridic, inspirat din realitate. La fel ca pamfletul și reportajul, schița este un produs al presei.

Autori de schițe:

Ch. Dickens – *Schițele lui Boz*

M. Twain – *Schițe*

G. de Maupassant – *Casa Tellier*

O'Henry – *Schițe*

A.P. Cehov – *Cameleonul*

E. Hemingway – *Cîștigătorul nu ia nimic*

I. L. Caragiale – *Momente și schițe*

Emil Gîrleanu – *Din lumea celor care nu cuvîntă*

I. Al. Brătescu-Voinești – *În lumea dreptății*

I. Băieșu – *Sufereau împreună*

### Povestirea

Povestirea (sl. *povesti*; fr. *recit*, ger. *Erzählung*, engl. *story*) constituie esența epicului. Ca specie literară, este o narațiune mai lungă decît schița și mai scurtă decît nuvela, în care faptele sînt relatate din perspectiva unui narator, martor sau participant la cele povestite. Acțiunea povestirii se concentrează asupra unui singur fapt semnificativ. Relația dintre narator și auditoriu (impresia de spunere este foarte puternică) este mai directă și mai strînsă decît în cazul altor specii narrative. Aceasta se realizează printr-un anume „ceremonial al povestirii” care sporește oralitatea.

Din punct de vedere compozițional povestirea se prezintă adesea ca „povestire în povestire” sau „povestire în ramă”. Cele mai importante volume de povestiri din literatura universală au la bază această tehnică:

*O mie și una de nopți*  
*Decameronul* de Boccaccio  
*Povestiri ale grotescului și arabescului* de E. A. Poe  
*Serile în cătunul de lîngă Dikanka* de N. V. Gogol  
*Povestiri pentru Ninon* de É. Zola  
*Hanu Ancuței* de M. Sadoveanu  
*Capul de Zimbru, Ultimul Berevoi, Lostrița, Pescarul*  
*Amin* de V. Voiculescu

## Nuvela

Nuvela (<it. *novella* = „nuvelă, veste”) este o specie epică scrisă în proză, mai amplă decît povestirea și mai scurtă decît romanul, avînd personaje puține și acțiunea concentrată de regulă în jurul unui personaj principal. La început ea se confunda cu povestirea (în Italia, de pildă, Boccaccio își numea povestirile „nuvele”), apoi s-a constituit ca o specie diferită, ajungînd la înflorire în secolul al XIX-lea.

Nuvela poate fi romantică, realistă și naturalistă prin influența estetică suferită și istorică, psihologică, fantastică, filosofică, anecdotică etc. prin conținut.

Autori de nuvele:

M. de Cervantes – *Nuvele exemplare*  
 Stendhal – *Vanina Vanini*  
 G. de Maupassant – *Bulgăre de seu*  
 N. V. Gogol – *Mantaua*  
 A. P. Cehov – *Stepa, Duelul, Salonul nr. 6*  
 F. M. Dostoievski – *Dublul*  
 L. N. Tolstoi – *Moartea lui Ivan Ilici*  
 Th. Mann – *Moartea la Veneția, Tonio Kröger*  
 F. Kafka – *Verdictul, Metamorfoza, Colonia*  
*penitenciară*  
 L. Pirandello – *Nuvele pentru un an*

\* \* \*

C. Negruzzi – *Alexandru Lăpușneanul*  
 Al. Odobescu – *Mihnea Vodă cel Rău, Doamna Chiajna*



- I. Slavici – *Moara cu noroc, Pădureanca, Budulea Taichii*  
 I. L. Caragiale – *Păcat, O făclie de Paște, În vreme de război*  
 B. Ștefănescu-Delavrancea – *Hagi Tudose, Trubadurul, Zobie, Milogul*  
 H. Papadat-Bengescu – *Sărbătorile în familie*  
 L. Rebreanu – *Ițic-Ștrul dezertor, Catastrofa, Răfuiala*  
 M. Eliade – *La țiğănci, În curte la Dionis, Pe strada Mîntuleasa*  
 M. Preda – *Întîlnirea din pămînturi*

## Romanul

Noțiunea de *roman* denumea în evul mediu o poveste aventuroasă și amoroasă, ce conținea elemente fantastice, exotice și mistice și era scrisă într-o limbă „vulgară”, adică într-o altă limbă decît latina. Aceeași noțiune definește astăzi specia epică în proză, de mare întindere, cu o acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje.

Considerat unul din marile genuri alături de epopee și tragedie, romanul cunoaște o mare varietate de forme. Începînd din antichitate, cînd putem spune că au apărut primele romane (*Theogen* și *Hariclea* de Heliodor, *Satyricon* de Petronius, *Măgarul de aur* de Apuleius), specia s-a îmbogățit și diversificat mereu, ca o creație liberă și fidelă realității mereu schimbătoare.

În evul mediu a cunoscut un avînt deosebit, în cadrul literaturii curtene, *romanul cavaleresc*, avînd în centru eroi neînfricați, între care cavalerii Mesei rotunde (Lancelot, Parsifal, Erec, Tristan ș.a.). Tema romanului curtean îmbina aventura cu dragostea și cruciadele. Protagonistii erau animați de idealul cavaleresc sintetizat în formula „fără frică și fără pată”.

Romanele cavalierești erau scrise în versuri și alcătuiau, în funcție de conținut, diverse cicluri: romanul vulpoiului, romanul trandafirului, romanul Graalului. Din intenția de a parodia astfel de romane s-a născut unul din cele mai mari romane ale tuturor timpurilor: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Fiecare epocă are un roman al său. Astfel putem vorbi de roman antic, medieval, renescentist, clasic, iluminist, romantic, realist, naturalist, modern, postmodern. În lunga sa carieră, romanul s-a schimbat în permanență, ignorând constrîngerile și reînnoindu-și mereu substanța. Cea mai radicală schimbare a produs-o Balzac, socotit, pe bună dreptate, creatorul romanului modern. El a lărgit cadrul epic prin diversificarea tematicii și prin introducerea a numeroase procedee și tehnici noi, a complicat structura narativă, urmărind fluxul ideilor și intensitatea pasiunilor. Prin investigația caracterologică scriitorul francez are în vedere aspecte multiple: istoric, social, moral, psihologic, intelectual etc. Trăsătura cea mai importantă a romanului balzacian este vitalitatea, energia degajată de această lume pasională, aflată în continuă mișcare.

Prin realiștii ruși (Gogol, Dostoievski, Tolstoi) se accentuează dimensiunea psihologică și metafizică a romanului realist, evoluîndu-se către romanul complex al lui Thomas Mann, sau către romanul existențialist al lui Kafka sau Camus. Prin Joyce și Beckett romanul cîștigă noi valențe, avansînd către postmodernism. Romanul *Ulise* al lui Joyce reprezintă o culme a genului, o operă în care se regăsesc toate genurile și toate stilurile. De fapt tendința romanului de a îngloba alte specii, de a-și subordona liricul și dramaticul a existat dintotdeauna. Ea a fost evidentă la toți marii romancieri ai lumii. După conținut romanul poate fi: istoric, pastoral, didactic, umoristic, satiric, de moravuri, de aventuri, de dragoste, polițist, filosofic, psihologic etc.

După criteriul formal sau al mijloacelor folosite vorbim despre roman de analiză, de ficțiune, epistolar, *Bildungsroman* (roman de formare).

În literatura română romanul a constituit o tentăție pentru scriitorii din toate epocile. Primul roman românesc s-a bucurat de prestigiul unei mari personalități a culturii noastre. Este vorba de *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, care, deși greu accesibil, se prezintă ca o reușită. Al doilea roman notabil este *Ciocoii vechi și noi* al lui N. Filimon, după care urmează creațiile lui Slavici, Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu ș.a.

Romane reprezentative:

*Don Quijote de la Mancha* – M. de Cervantes



*Gargantua și Pantagruel* – Fr. Rabelais  
*Tom Jones* – H. Fielding  
*Ivanhoe* – W. Scott  
*Suferințele tânărului Werther* – J. W. Goethe  
*Roșu și negru* – Stendhal  
*Comedia umană* (ciclu de romane) – Balzac  
*Doamna Bovary* – Flaubert  
*David Copperfield* – Ch. Dickens  
*Les Rougon Macquart* (ciclu de romane) – É. Zola  
*Crimă și pedeapsă, Frații Karamazov* – F. M. Dostoievski  
*Anna Karenina, Război și pace* – L. N. Tolstoi  
*Muntele vrăjit, Doctor Faustus* – Th. Mann  
*Castelul, Procesul, America* – Fr. Kafka  
*Străinul, Ciuma* – A. Camus  
*Ulise* – James Joyce  
*Un veac de singurătate* – G. García Márquez  
*Numele trandafirului* – U. Eco

\* \* \*

*Istoria ieroglifică* – D. Cantemir  
*Ciocoii vechi și noi* – N. Filimon  
*Ciclul Comăneștenilor* – D. Zamfirescu  
*Mara* – I. Slavici  
*Ion, Răscoala, Pădurea spînzuraților* – L. Rebreanu  
*Frații Jderi, Baltagul* – M. Sadoveanu  
*Ultima noapte de dragoste înțîia noapte de război, Patul lui Procust* – Camil Petrescu  
*Concert din muzică de Bach* – H. Papadat-Bengescu  
*Moromeții, Cel mai iubit dintre pămînteni* – M. Preda

## Eseul

Eseul (<fr. *essai* = „încercare”) a fost consacrat ca specie literară de Montaigne în secolul al XVI-lea. Specie de graniță între diferite domenii și stiluri, eseul are un statut destul de ambiguu, și de aceea este greu de definit. În accepție largă, este un studiu în care se

tratează, într-o formă atrăgătoare un subiect filosofic, științific, literar, artistic etc., fără pretenții exhaustive. Considerat un „gen semiliterar”, la interferența lirismului cu reflexia (A. Marino) sau „gen al genurilor” (N. Balotă) eseul reprezintă o interpretare personală (subiectivă deci), a unei chestiuni de ordin general. Dacă prin temă el tinde să iasă din aria literaturii, prin stil rivalizează cu toate celelalte specii literare, fiind o operă de imaginație.

Autori de eseuri:

M. de Montaigne – *Eseuri*

Voltaire – *Eseu asupra moravurilor*

R. W. Emerson – *Eseuri*

E. Cioran – *Exerciții de admirație*

Al. Odobescu – *Pseudokynegetikos*

G. Călinescu – *Ulysse*

## Reportajul

Specie recentă, afirmată în spațiul jurnalistic, reportajul (<fr. *reportage*) este un articol (sau o serie de articole) scris pe baza informării la fața locului. El pornește de la un fapt real, autentic, verificabil prin datele exacte conținute, pe care îl prezintă apelând la mijloacele artei literare. Evoluind de la relatarea nudă la forma expresivă a *reportajului literar*, reportajul încearcă să împace adevărul cu ficțiunea, realul cu imaginarul, fondul documentar cu forma literară. Această compoziție, care oscilează între stilul publicistic și cel beletristic, este fie respinsă ca un hibrid, ca o formă a literaturii de frontieră, fie acceptată ca o specie literară între altele.

La o extremă se află reportajul informativ, prezent pe toate canalele mediatice (ziare, radio, televiziune, Internet) și socotit o formă de paraliteratură. La cealaltă extremă se află *reportajul literar*, care epicizează realitatea, o interpretează construind în prelungirea ei un univers simbolic. Ficțiunea se suprapune peste faptul real. Astfel se întâmplă în reportajele lui Geo Bogza, reunite în volume precum *Țara de piatră*, *Cartea Oltului*, *Oameni și cărbuni din Valea Jiului*.



### 3. Genul dramatic

#### Tragedia

Cea mai veche specie a genului dramatic își trage numele de la cuvântul grec *tragos* („țap”) iar apariția ei este legată de serbările dionisiace din Grecia antică, unde se prezenta un rudiment de spectacol dramatic numit *tragodia* („cântecul țapului”). Plecând de la dialogul dintre corifeu și cor, s-a ajuns, prin contribuțiile succesive ale lui Eschil, Sofocle și Euripide, la ceea ce numim astăzi *tragedie*, adică acea piesă scrisă în versuri, caracterizată prin conflict puternic și deznodământ grav, în care personajele excepționale se află în luptă cu forțe potrivnice, care le copleșesc.

Tudor Vianu spunea că „eroul tragic cade jertfă tocmai din cauza excelenței caracterului său”. Finalul tragediei, încheiată aproape invariabil cu înfrângerea și moartea eroului, este impresionant. El are darul de a-l ajuta pe spectator să se purifice de rău. În acest sens înțelegea Aristotel tragedia, care era în viziunea lui „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, și nu povestită, și care stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi (*katharsis-ul*)”.

Aristotel sugerează în definiția sa toate caracteristicile importante ale tragediei. Între acestea el accentuează unitatea (de loc, de timp și de acțiune), principiu respectat cu strictețe de antici și ignorat de moderni.

În afară de personajul tragic, tragedia antică mai conține și alte elemente indispensabile. Unul dintre ele este corul, care reprezintă vocea poetului sau glasul conștiinței cetățenești a publicului. Tema destinului este, de asemenea, nelipsită. Credința în destin era pentru greci o formă de înțelegere a limitelor umane. În tragedia renaștentă și în cea clasică locul corului este luat de confidenți, iar al destinului de pasiuni.

Esența tragediei este tragicul, categorie estetică definită de G. Liiceanu ca „fenomenologie a limitei și a depășirii” (vezi cap. *Categorii estetice*)

Tragedii reprezentative din literatura universală:

*Orestia, Prometeu înălțuit, Cei șapte contra Tebei* – Eschil

*Oedip rege, Antigona, Electra* – Sofocle

*Medeea, Hecuba, Andromaca* – Euripide

*Romeo și Julieta, Hamlet, Regele Lear* - W. Shakespeare

*Cidul, Horațiu* – P. Corneille

*Andromaca, Fedra* – J. Racine

## Comedia

Dacă tragedia înseamnă ridicarea omului deasupra condiției lui obișnuite prin aspirația și voința către actele cele mai înalte, comedia înseamnă recăderea în spațiul mundan, prăbușirea aspirației în pura materialitate. „De la a voi să fii, până la a crede că ești deja, aceasta este distanța de la tragic la comic. Acesta este pasul care desparte sublimul de ridicol. Transferul caracterului eroic de la voință la percepție produce involuția tragediei, prăbușirea ei, comedia ei.” (*Otreaga y Gasset*). Comedia (<lat. *comoedia*) este așadar caricatura tragediei, aspirația lipsită de voință, pretenția nejustificată. Ea este acea specie dramatică în care sînt prezentate personaje, întîmplări, moravuri sociale într-o manieră comică, de multe ori satirică. Are un conflict facil, care se încheie cu un deznodămînt vesel.

Primele comedii apar în secolul al V-lea î.d.Hr. și au ca autor pe Aristofan. Modelul grec inspiră și pe romani, care încep cu *comedia paliata*, puternic influențată de comedia greacă, și ajung la *comedia togata*, avînd un fond roman.

În Renaștere apare în Italia *comedia dell'arte*, care se dezvoltă din textul popular italian.

De la Shakespeare ne-au rămas 15 comedii, care aduc un aer optimist, între atîtea piese grave, încheiate tragic.

O tipologie clasică mult diversificată propune Molière, om de teatru complet, care, prin comediiile sale, a contribuit la triumful absolut al clasicismului francez.

Comedia este cultivată și în teatrul modern, dar adesea în forme tragice (tragicomedia) și lipsită de strălucirea din epoca clasică.



În literatura română primul autor de comedii este Alecsandri, urmat de Caragiale, cel mai mare dramaturg român și autorul unor comedii nemuritoare. Nici unul din cei ce i-au urmat (V. Eftimiu, V. I. Popa, G. Ciprian, T. Mușatescu) nu s-a ridicat la nivelul artei sale.

Comedii reprezentative din literatura universală și română:

*Păsările, Norii, Broaștele* – Aristofan

*Soldatul fanfaron, Ulcica* – Plant

*Fata din Andros* – Terențiu

*Mătrăguna* – N. Machiavelli

*Comedia erorilor, Cum vă place, Visul unei nopți de vară* – W. Shakespeare

*Avarul, Tartuffe, Bolnavul închipuit* – Molière

*Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro* – P. Beaumarchais

*Hangița, Bădăranii, Slugă la doi stăpîni* – C. Goldoni

*Revizorul* – N. V. Gogol

*Pygmalion* – G. B. Shaw

\*\*\*

*Chirița în Iași, Chirița în provincie* – V. Alecsandri

*O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, Conul*

*Leonida față cu reacțiunea, D-ale carnavalului* – I. L. Caragiale

*Omul care a văzut moartea* – V. Eftimiu

*Take, Ianke și Cadîr* – V. I. Popa

*Omul cu mîrtoaga* – G. Ciprian

*Titanic vals* – T. Mușatescu

*Mielul turbat, Opinia publică* – A. Baranga

*Proștii sub clar de lună* – T. Mazilu

## Drama

Deși termenul dramă (<gr. *drama* = „acțiune”) a fost folosit pentru prima dată de Diderot pentru o specie despre care se spune că s-a născut în secolul a XVIII-lea, întâlnim drame și în epoca anterioară (la Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega). Originile ei s-ar găsi în drama satirică din antichitate și în misterele medievale. Ca și tragedia, pe care tinde s-o înlocuiască,

drama se caracterizează prin conflict puternic și deznodământ tragic. Însă spre deosebire de tragedie, scrisă doar în registru grav, drama inserează și episoade comice. Ea poate fi scrisă în versuri sau în proză și este mai puțin rigidă decât tragedia. Fără a ține prea mult seama de convenții, drama încearcă să redea viața în toată complexitatea și diversitatea ei, din aceasta rezultând o mare varietate de forme: *monodrama* (dramă cu un singur actor), *drama burgheză* (în iluminism), *drama domestică* (în epoca elisabetană), *drama romantică* (amestec de tragic și comic, sublim și grotesc), *drama istorică* (axată de obicei în jurul unui erou excepțional), *drama socială* (insistă asupra relațiilor sociale), *drama psihologică* (are un conflict interior), *drama de idei* (conflictul are loc în conștiință).

Drame reprezentative din literatura universală și română:

*Minna von Barnhelm, Nathan înțeleptul* – G. E. Lessing  
*Götz von Berlichingen, Torquato Tasso* – J. W. Goethe  
*Hoții, Intrigă și iubire, Don Carlos* – Fr. Schiller  
*Cromwell, Hernani* – V. Hugo  
*Stîlpii societății, Nora* – H. Ibsen  
*Puterea întunericului, Cadavrul viu* – L. N. Tolstoi  
*Șase personaje în căutarea unui autor, Henric IV* – L. Pirandello

\* \* \*

*Răzvan și Vidra* – B. P. Hașdeu  
*Despot-Vodă* – V. Alecsandri  
*Năpasta* – I. L. Caragiale  
*Apus de soare, Viforul, Luceafărul* – B. Delavrancea  
*Jocul ielelor, Suflete tari, Danton* – C. Petrescu  
*Zamolxe, Meșterul Manole, Tulburarea apelor* – L. Blaga  
*Moartea unui artist* – H. Lovinescu

### Farsa

Apărută în cadrul teatrului medieval, unde era un fel de satiră scurtă, jucată între două mistere, farsa (<lat. *farcire* = „a umple”) este astăzi o specie a genului dramatic, de mici dimensiuni, înrudită cu comedia, în care se exploatează comicul de situație și



comicul buf. Aflată în concurență cu comedia, farsa evoluează în teatrul modern către alte specii, combinând comicul cu absurdul și tragicul. O astfel de specie este *farsa tragică*, expresie a angoasei și neliniștii omului contemporan, amestec de tragic și comic, de sublim, ridicol și grotesc.

Autori de farse tragice:

Eugen Ionescu – *Rinocerii*

Fr. Durrenmatt – *Fizicienii*

J. P. Sartre – *Muștele*

M. Frisch – *Biedermann și incendiarii*

### Vodevilul

Vodevilul era un cântec satiric și bahic ce a circulat, începând cu secolul al XV-lea, ca o specie independentă. Pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea a fost introdus în comedii dând naștere așa-numitelor *comedii cu vodeviluri*, jucate prin târguri și iarmaroace. Aceste reprezentații hibride, în care comicul buf se asocia cu muzica și mai târziu cu dansul, s-au numit apoi *vodeviluri*.

Specia a fost cultivată la noi de V. Alecsandri și I. L. Caragiale.

### Melodrama

Melodrama (fr. *melodrame*, gr. *melos* = „frază muzicală” și *drama* = „acțiune”) este o piesă de teatru în care conflictul dramatic își pierde granițele prin rezolvări exagerate; drama autentică, devenită teatrală și lacrimogenă, sfârșește într-un sentimentalism mediocru.

A apărut în literatura europeană în sec. al XV-lea, ca o încercare de a reînvia tragedia antică, dar și-a trăit epoca de glorie în sec. al XVIII-lea, prin piesele lui Metastasio. În sec. al XIX-lea este specia preferată a teatrului boulevardier.

#### IV. STRUCTURA OPEREI LITERARE

Noțiunea de *structură* (<lat. *structura* = „construcție”) era folosită în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea cu sensul de „alcătuire, aranjare, ordine, formă, organizare”. Ulterior s-a aplicat diverselor științe, între care și filosofiei (Kant și Dilthey, ultimul dându-i o accepție apropiată de cea actuală).

Înainte de Saussure, întemeietorul structuralismului lingvistic, ideea de structură se regăsea în două concepte: *Gestalt* (organism, întreg caracterizat prin coeziunea deplină a părților) și *Pattern* (mecanism, schemă, rețea de puncte esențiale). În lingvistică termenul de structură era sinonim cu cel de *sistem*, limba fiind definită de Saussure ca un „sistem ale cărui părți, în totalitate, pot și trebuie considerate în solidaritatea lor sincronică”. De aici are loc transferul către critica și teoria literară. Literatura devine „structură verbală”, „substanță verbală și structurală care a primit formă”.

Wellek și Warren observă: „structura este o noțiune care include atât conținutul cât și forma, în măsura în care acestea sînt organizate în scopuri estetice. Opera literară va fi considerată ca un sistem întreg de semne, sau ca o structură alcătuită din semne, care slujește unui scop estetic precis”. Iată deci că structura operei literare conține toate elementele care conferă valoare estetică. Ea se referă la întregul proces de elaborare a textului, la solidaritatea fundamentală a ansamblului, la legile care țin laolaltă acest tot funcțional, în care părțile nu se pot defini decît în raport cu întregul, modificarea unui element cauzînd modificarea întregului.

Pentru Sorin Alexandrescu structura unui text literar reprezintă „organizarea internă a textului, sistemul de trăsături distinctive ale termenilor care-l compun, complexul de relații dintre aceștia”.

J. C. Ransom identifică doi poli ai operei literare: *structura* (sistemul raporturilor logice construite lucid de autor, factorul unificator, focalizarea internă a operei) și *textura* (partea inconștientă, necontrolată care nu se lasă ordonată de structură, elementele materialității și literalității textului). Structura are o tendință centripetă, iar textura una centrifugă. Prima asigură textului coerența, cealaltă complexitatea. Din împletirea celor două



componente se naște opera literară. Textura ar putea fi sinonimă cu ceea ce Welles și Warren numesc „material”, adică „toate elementele indiferente din punct de vedere estetic”. Astfel perechea structură / textură nu e sinonimă cu dihotomia conținut / formă.

Structura presupune organizarea textului pe mai multe nivele: semantic, sonor, gramatical, stilistic și compozițional.

Structura unei opere literare are în vedere următoarele elemente: temă, motiv, subiect (momentele subiectului), moduri de expunere, tehnici și procedee compoziționale, personaj, categorii estetice, figuri de stil, prozodie, sintaxă poetică, vocabular.

## Tema

Concept fundamental în teoria și critica literară, tema (<gr. *thema* = „subiect”) reprezintă aspectul general de viață reflectat în opera literară. Ea este legată de conținut, de nivelul semantic al textului, B. Tomașevski numind-o „unitatea de sens a diverselor elemente dintr-o operă”. Pentru T. Todorov temele constituie „universuri semantice, nu prea multe la număr, care se întîlnesc în toată literatura”. Marile teme ale literaturii sînt aceleași din antichitate și pînă astăzi și exprimă mari adevăruri, cum ar fi: nașterea și stingerea universului, viața, moartea, iubirea, ura, gelozia, avariția, societatea, familia, copilăria, timpul, istoria, natura, geniul, cunoașterea, destinul, mîntuirea, eroismul, războiul ș.a. Acestea se întîlnesc în toate epocile și în toate genurile, diferența constituind-o doar modul în care sînt tratate. De exemplu, tema morții apare în *Epopoea lui Ghilgameș*, în balada populară *Miorița*, în poemul *Rugăciunea unui dac* de M. Eminescu, în nuvela *Moartea lui Ivan Ilici* de L. N. Tolstoi, în romanul *Muntele vrăjit* de Th. Mann, iar tema iubirii se poate identifica în *Cîntarea cîntărilor*, în poemul *Tristan și Isolda*, în tragedia *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, în romanul *Mănăstirea din Parma* de Stendhal, în volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare...* de V. Voiculescu ș.a.

## Motivul

Termenul este preluat din domeniul muzicii unde era utilizat în înțelesul de „cel mai mic element de structură care are sens” și al artelor plastice, unde era sinonim cu subiectul sau o parte a subiectului. Teoria literară îl consideră o unitate structurală minimală, constând într-o situație cu caracter de generalitate, avînd o semnificație și putînd fi exprimat într-o formă simbolică. Motivul este numit în operă printr-un cuvînt, o sintagmă sau o expresie și rezultă din fuziunea perfectă dintre conținut și formă (de exemplu, motivul florii, al copacului, al cifrei trei, al mărului de aur, al lirei, al ceasornicului, al îngerului, al demonului, etc). Fiecare temă este susținută de mai multe motive. Astfel, la tema naturii din poezia eminesciană concură motivul codrului, al teiului, al bradului, al arinului, al salcîmului, al plopului, al mării, al izvorului, al lacului, al lunii, al stelelor, al luceafărului, al florilor, al păsărilor ș.a.m.d.

Unele motive au denumiri latinești: *carpe diem* („trăiește clipa”), *fortuna labilis* („soarta schimbătoare”), *fugit irreparabile tempus* („timpul fuge de nerecuperat”), *natura plangens* („natura plînge”), *vanitas vanitatum et omnia vanitas* („deșertăciune a deșertăciunilor și toate sînt deșertăciune”), *locus amoenus* („locul ideal al iubirii”), *deus absconditus* („Dumnezeu ascuns”), *deus otiosus* („Dumnezeu plictisit”).

Laitmotivul (<germ. *Leitmotiv* = „motiv conducător”) este motivul fundamental al unei opere, care se repetă în opera literară, căpătînd o poziție centrală. De exemplu, în *Scrisoarea I* de M. Eminescu luna este un laitmotiv.

Motivul format prin asocierea mai multor motive se numește *topos* („loc comun”), pl. *topoi*.

## Subiectul

Fără a se confunda cu tema, subiectul (<lat. *subjectus* = „ceea ce este spus, subordonat”) este un ansamblu de motive, succesiunea întîmplărilor din opera literară, lanțul evenimentelor care reflectă apariția, dezvoltarea și încheierea conflictului. Nu putem



vorbi despre subiect decît în cazul operelor aparținînd genului epic și dramatic, unde operează, ca mod de expunere, narațiunea.

B. Tomașevski distinge între *subiect* (totalitatea motivelor în aceeași succesiune și legătură în care sînt date în lucrare) și *fabulă* (totalitatea acelorași motive în legătura lor logică temporal-cauzală). Subiectul reprezintă desfășurarea evenimentelor ca o construcție semnificativă, mod în care cititorul a luat cunoștință de cele petrecute, iar fabula urmărește înlănțuirea cauzală a faptelor, ceea ce s-a petrecut efectiv.

În cadrul subiectului se disting mai multe momente:

**Expoziția** fixează cadrul (locul și timpul) în care se petrece acțiunea, prezintă personajele principale și rememorează unele fapte petrecute, relevante pentru subiectul operei.

**Intriga** marchează apariția conflictului (nucleul epic în jurul căruia se va desfășura acțiunea), coalizarea și polarizarea forțelor, creșterea tensiunii epice sau dramatice.

**Desfășurarea acțiunii** prezintă evoluția și amplificarea conflictului schițat în intrigă, complicarea acțiunii și apariția unor conflicte secundare.

**Punctul culminant** este momentul dinaintea deznodămîntului, în care conflictul atinge intensitatea maximă.

**Deznodămîntul** este partea finală a subiectului, care coincide cu rezolvarea conflictului

Să exemplificăm: în nuvela *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, sosirea lui Lăpușneanu în Moldova pentru a doua domnie și întîlnirea lui cu boierii reprezintă *expoziția*; adversitatea dintre domn și boieri înseamnă nașterea conflictului, deci *intriga*, acțiunile întreprinse de domnitor împotriva boierilor constituie *desfășurarea acțiunii*, uciderea celor 47 de boieri și a lui Moțoc este *punctul culminant*, iar moartea lui Lăpușneanu – *deznodămîntul*.

## Mesajul

În terminologia literară mesajul (<lat. *missus* = „trimis”) nu este altceva decît semnificația textului, informația codificată pe care autorul dorește să o transmită cititorului. Ca și în lingvistică, unde între emițător și receptor se află mesajul codificat, în literatură

autorul apelează la un cod pentru a da mesajului o formă expresivă. Stilul devine așadar codul în care se livrează mesajul unei opere literare. Descifrarea tuturor mărcilor stilistice și stabilirea convergenței lor către semnificația globală a textului vor conduce la interpretarea corectă a mesajului. În *Luceafărul* de M. Eminescu, tema este condiția geniului, iar mesajul constă în ideea că, deși nemuritor, geniul este nefericit. Mesajul include, pe lângă temă, și interpretarea ei de către autor, nota subiectivă în care este tratată.

## Moduri de expunere

Sînt acele modalități de organizare și expunere compozițională prin care materialul literar devine text. Acestea sînt: descrierea, narațiunea, dialogul și monologul.

**1. Descrierea** prezintă trăsăturile caracteristice ale unui aspect al realității, fie acesta obiect, fenomen, personaj, peisaj etc. O întîlnim în poezie, în proză și, mai rar, în teatru.

Descrierea poate fi științifică sau literară, poetică sau retorică, în versuri sau în proză ș.a.m.d.

Fiecare curent literar recurge la un anumit tip de descriere. Astfel vorbim la Alecsandri despre descriere clasică (în *Pasteluri*), la Eminescu despre descriere romantică, la Delavrancea despre descriere naturalistă, la Rebreanu despre descriere realistă.

Există de asemenea descrieri fantastice (în *Făt-Frumos din lacrimă* și în *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu), umoristice (în *Amintiri din copilărie* și în *Povești* de I. Creangă), satirice (în *Momente și schițe* de I. L. Caragiale) ș.a.m.d. în funcție de categoria estetică dominantă.

Descrierea în versuri a unui peisaj se numește *pastel*, iar descrierea unui personaj poartă numele de *portret* sau *autoportret* (dacă textul este scris la persoana întîi).

În realism descrierea este utilizată pentru caracterizarea personajului iar în proza modernă servește analizei psihologice.

Maestru neîntrecut este în literatura română Mihail Sadoveanu, care cultivă o descriere în proză, romantică sau realistă și de cele mai multe ori poetică.

În descriere sînt frecvente substantivele și adjectivele, în consecință vor fi folosite figuri de stil și procedee care operează cu



aceste părți de vorbire: epitetul, comparația, metafora, enumerația, repetiția etc.

**2. Narațiunea** povestește faptele în succesiunea propusă de narator. O întâlnim constant în operele epice și sporadic în cele dramatice. Speciile care utilizează ca modalitate specifică narațiunea sînt: schița, povestirea, nuvela, romanul, basmul, fabula, poemul etc.

Narațiunea presupune un narator, care nu este întotdeauna autorul, personaje, întâmplări și o anumită încadrare temporală. În anumite situații prezența auditoriului este indispensabilă (de exemplu, în basm, în povestire) și atunci devine evidentă tendința naratorului de a-i trezi interesul, de a-l ține mereu cu sufletul la gură. Toate aceste elemente configurează spațiul artei narative. Aceasta apare ca un joc, ca o relație între autor și narator, între povestitor și auditoriu, între narator și faptele povestite, între subiectiv și obiectiv, între timpul narat și timpul narării.

Autorii adoptă diverse tehnici și procedee prin care discursul narativ se organizează. De exemplu, Rebreanu folosește *compoziția simetrică (sferică, circulară)*, majoritatea romanelor sale încheindu-se cu aceeași scenă cu care au început. În *Hanu Ancuței* Sadoveanu folosește *compoziția în ramă*, care îi dă posibilitatea să transforme protagoniștii în povestitori și să alterneze timpul narat cu timpul narării. Camil Petrescu recurge a o *compoziție în cascadă*, unde protagonistul unui plan narativ devine narator în planul narativ următor. Astfel, doamna T., apărută inițial în planul autorului, povestește, în scrisorile trimise acestuia, despre Fred Vasilescu, al cărui jurnal i-l dă autorului; Fred Vasilescu generează, ca narator în jurnal, un nou plan narativ, în care apare, ca personaj (absent) G. D. Ladima, acesta din urmă devenind de asemenea narator în planul scrisorilor trimise cîndva Emiliei Răchitaru, pe care aceasta le oferă spre lectură lui Fred Vasilescu.

Tot Camil Petrescu exploatează jocul subiectiv-obiectiv în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* unde realitatea interioară, subiectivă, a iubirii întâlnește realitatea exterioară, obiectivă a războiului.

În *Amintiri din copilărie* Creangă folosește narațiunea la persoana întâi întreținînd o relație permanentă cu auditoriul, pe care-l provoacă mereu și îl face complicele faptelor relatate.

La Mircea Eliade protagonistul nuvelei *Pe strada Mîntuleasa* spune mereu povești pentru a slăbi vigilența anchetatorilor, narațiunea apărînd aici ca un mit, ca o forță salvatoare. Atît Eliade cît și Voiculescu ilustrează la noi narațiunea fantastică.

În narațiune sînt frecvente verbele, care dinamizează și dezvoltă acțiunea.

**3. Dialogul** este schimbul de replici dintre două sau mai multe personaje. Este specific teatrului, dar se întîlnește și în creația epică și cîteodată chiar în cea lirică. Dialogul are două funcții importante: dezvoltă acțiunea și caracterizează personajele. Se marchează în general prin linia de dialog și uneori prin ghilimele. În teatru replicile sînt însoțite de indicații scenice:

PRISTANDA (*schimbînd deodată tonul, umilit și naiv*): Famelie mare...renumerajie după buget mică...

TIPĂTESCU (*uitîndu-se la ceas*): Ia să lăsăm steagurile, Ghiță...  
(I.L. Caragiale)

Ca modalitate lirică dialogul apare rar, în poezia populară sau în poezii culte scrise în manieră populară.

Exemple:

- Busuioace, busuioace,  
N-ai mai crește nici te-ai coace!

- Dar de ce să nu mă coc  
Că mă port fetele-n joc

- Trandafire, n-ai mai fi  
Nici în cale-ai înflori!...

- Dar de ce să nu mai fiu  
Că mă poartă lelea viu...

(Cîntec popular)

- Ce te legeni, codrule,  
Fără ploaie, fără vînt,  
Cu crengile la pămînt!

- De ce nu m-aș legăna  
Dacă trece vremea mea.

(M. Eminescu, *Ce te legeni*)



Dialogul denumește și o operă filosofică, retorică sau didactică în care ideile sînt expuse sub forma unui schimb de replici.

**4. Monologul** este, conform etimologiei (<gr. *monologos* = „vorbire de unul singur”) un discurs al persoanei întîi. Eroul vorbește cu sine dezvoltîndu-și sentimentele, gîndurile, intențiile. Se folosește în teatru, unde contribuie la caracterizarea personajelor și la dezvoltarea acțiunii.

Între autorii care au cultivat monologul se numără Shakespeare, Corneille, Racine, Byron, Shelley, Hugo etc. Cele mai cunoscute sînt monologurile lui Hamlet și al lui Faust.

Monologul este de asemenea prezent în nuvelă sau roman.

În proza modernă apare, ca modalitate de analiză psihologică, *monologul interior*. Personajul își analizează, prin introspecție, propriile trăiri și sentimente, dezvoltînd cititorului latura cea mai intimă a personalității sale.

Ca și stilul indirect liber, cu care este adesea confundat, monologul interior aduce la cunoștința cititorului gîndurile cele mai ascunse ale eroului, exact așa cum se configurează ele în conștiința acestuia, fără comentarii sau fără vreo altă intervenție din afară.

Stilul indirect liber, ca modalitate de reproducere a vorbirii, presupune trecerea de la planul autorului la cel al conștiinței personajului, deci o schimbare a perspectivei narative, pe cînd monologul interior organizează discursul din perspectiva unică a conștiinței introspectate.

Stilul indirect liber folosește persoana întîi doar atunci cînd personajul a cărui vorbire se reproduce este însuși personajul narator („M-a privit cu neîncredere: eram eu în stare să înțeleg?”), în timp ce monologul interior utilizează în mod obișnuit persoana întîi.

Maeștri ai monologului interior sînt, în literatura universală, Marcel Proust și James Joyce.

Dintre autorii români familiarizați cu monologul interior menționăm pe Camil Petrescu și pe Hortensia Papadat-Bengescu.

Iată un exemplu de monolog interior la Camil Petrescu:

„Crezusem, cu un secret orgoliu, că toate bucuriile și durerile nevestei mele nu pot veni decît prin mine și din cauza asta simțeam acum că durerea cea mai nesuportabilă în dragoste nu e atît să fii lipsit de o voluptate, cît să constăți că plăcerea pe care o dădeai și credeai că singur poți s-o trezești (care, tocmai prin acest ocol

întoarsă, era adevărata voluptate) nu mai e, ca o clapă care nu mai sună. Căci acum totul se petrece alături de mine, cu excluderea mea.”

Joyce își încheie romanul *Ulise* cu un lung monolog interior din care selectăm secvența finală:

„....da și cum m-a sărutat el sub zidul maur și m-am gândit bine la fel de bine el ca altul și atunci i-am cerut din ochi să mă întrebe iar da și atunci el m-a întrebat dacă vreau da să spun da floarea mea de munte (...) și-i bătea inima nebunește și da i-am spus da vreau. Da.”



## V. CATEGORII ESTETICE

Categoriile sînt noțiuni fundamentale și cu caracter de maximă generalitate, care exprimă atît trăsăturile esențiale ale lucrurilor și fenomenelor, cît și relațiile dintre ele.

Există categorii filosofice (esența, spațiul, timpul, libertatea, necesitatea, cantitatea, calitatea), logice (noțiunea, propoziția, raționamentul), fizice (forța, masa, energia), gramaticale (genul, numărul, cazul, modul, timpul) ș.a.m.d. Între acestea se situează și categoriile estetice (noțiuni generale care exprimă trăsături fundamentale ale operelor de artă, tipuri de impresii, de reacții afective pe care le determină opera de artă): frumosul, sublimul, grațiosul, tragicul, comicul, satiricul, sarcasticul, macabrul, grotescul, urîtul, fantasticul.

Th. Lipps consideră categoriile estetice „modificări ale frumosului”.

### Frumosul

În sens general, frumosul este arta însăși. Frumosul artistic se opune frumosului natural și este mai aproape de desăvîrșire decît acesta. Ca expresie a armoniei, a splendorii și a năzuinței către perfecțiune, frumosul era considerat de origine divină în antichitate și în evul mediu. Pentru Platon frumosul (*kalos*) însemna „propria noastră recreare de sine în imaginea divinității”, iar pentru Plotin era „setea de Unul, de cel care nu e zămislit”. Anticii înțelegeau frumosul ca formînd o unitate cu binele (*kalosk'agathos*) sau utilul (*utile dulci*).

Kant descoperă că estetica este un nou sector al cunoașterii, care are principii *a priori*, și plasează *Kritik der Urteilskraft* ca punte de legătură între *Kritik der reinen Vernunft* și *Kritik der praktischen Vernunft*. Ca simbol al binelui moral care înnobilează sufletul înălțîndu-l mult peste marginile plăcerii produse de impresiile simțurilor, frumosul este în concepția lui Kant o finalitate fără scop (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*), întrucît el nu place din interes, deci nu se bazează pe o judecată empirică (binele moral este legat de un interes, dar aceasta nu precede judecata de gust, ci se naște din ea).

În sens restrâns, frumosul este o categorie estetică între celelalte, caracterizată prin armonia dintre formă și conținut, adecvarea mijloacelor la tema tratată, proporție și echilibru compozițional, precizie, claritate, eleganță și rafinament stilistic. Frumosul reprezintă aspirația către perfecțiune, încarnarea modelului transcendent. Provoacă un sentiment de înaltă satisfacție și este prezent în majoritatea operelor literare.

## Sublimul

Are etimologie latină (*sublimis* = „ridicat, înălțat”) și a fost teoretizat pentru prima dată în *Tratatul despre sublim*, atribuit lui Longinus (sec. III d. Hr.).

Kant pune sublimul în legătură cu frumosul, ambele categorii avînd valabilitate universală. Dacă frumosul privește forma limitată, sublimul privește nelimitate, infinitul. Frumosul e static, sublimul e dinamic. Dacă frumosul liniștește, sublimul înspăimîntă și înalță în același timp. Sentimentul sublimului este un sentiment de mare intensitate. Kant identifică doi timpi în acțiunea sublimului asupra sufletului: mai întîi el uluiește, copleșește și învinge imaginația, apoi îi descoperă omului demnitatea și vocația suprasensibilului. Așadar, de la șocul impresiei de măreție a naturii se ajunge la demnitatea morală a omului. Mulțimea stelelor de pe cer, nisipul mării, o furtună pe ocean, piramidele egiptene, catedrala „Sf. Petru” din Roma creează sentimentul sublimului, întrucît depășesc prin intensitate, în procesul percepției, capacitatea omului de a fi uimit.

Hegel numește sublimul „stare limită a faptului simbolic”. El crede că simbolul poate căpăta o dimensiune sublimă atunci cînd artistul reușește să plăsmuiască forma perfectă, care să absoarbă integral semnificația în materia ei. Pentru Hegel numai Dumnezeu este sublim iar poezia ebraică este singura expresie a sublimului.

Raportul dintre frumos și sublim ni-l poate oferi *Cartea lui Iov*. În prima parte, eroul, credincios, bun, drept, harnic și virtuos în bogăția lui, reprezintă *frumosul*. În partea a doua, sărac și bolnav, luptînd cu nenorocirile, dar fără a-și pierde virtuțile și răbdarea, este *sublim*.



Sublimul este considerat ipostaza superioară a frumosului, cea mai înaltă manifestare a artei, elevația supremă a spiritului. El este înălțător, uluitor, grandios, patetic, înfiorător. Degajă o mare forță și trădează un nivel maxim al tensiunii psihice. Îl întâlnim în toate marile opere ale literaturii universale: în *Iliada* de Homer, în *Divina Comedie* a lui Dante, în *Hamlet* de W. Shakespeare, în *Faust* de Goethe, în *Frații Karamazov* de F. M. Dostoievski, în *Luceafărul* de M. Eminescu.

## Grațiosul

În limba latină *gratiosus* derivă de la *gratia*, care se referă la cele trei grații, trei fecioare numite în mitologia romană Charis („Cea atrăgătoare”), Mia („Cea fără pereche”) și Pasithea („Cea deplină”). Adjectivul *gratiosus* înseamnă așadar „plin de grație, plin de farmec, gingaș, fin, drăgălaș, elegant”. Toate aceste însușiri care se referă în primul rînd la frumusețea feminină, se regăsesc în categoria estetică a grațiosului. Atunci cînd opera de artă se caracterizează prin armonie și unitate, cînd mișcarea este ușoară, armonioasă și suplă, cînd personajul (de regulă feminin) are o apariție angelică, plină de delicatețe, suavitate, candoare și eleganță, finețe, cînd atmosfera abundă de farmec și gingășie, iar decorul este mirific, paradisiac avem de a face cu grațiosul. Ca variantă serafică a frumosului, grațiosul este static și determină o tensiune psihică redusă. Produce admirație și înălțare.

Întrupează grațiosul personaje feminine ca Mathilde din *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe, Natașa din *Război și pace* de Tolstoi, Beatrice din *Divina Comedie* de Dante, Laura din *Canțonierul* lui Petrarca etc. În literatura română întâlnim grațiosul în opere precum: *Concert în luncă* de V. Alecsandri, *Somnoroase păsărele*, *Atît de fragedă* și *Călin (File din poveste)* de M. Eminescu, *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc, *Noapte de mai* de Al. Macedonski.

## Tragicul

Tragicul (<gr. *tragikos* <gr. *tragos* = „țap”) apare mai întâi ca o categorie a dramaturgiei de unde se extinde apoi la toate genurile literaturii și la celelalte arte. Ca și în cazul altor categorii estetice, tragicul există mai întâi în viață, abia după aceea fiind reflectat în opera de artă. Spre deosebire, de exemplu, de sublim, care se manifestă în natură, tragicul nu poate fi conceput în afara omului, întrucât reprezintă revolta individualității împotriva unei ordini ostile. G. Liiceanu observă că „tragicul trebuie căutat în întâlnirea unei ființe finite cu propria sa finitudine percepută ca limită”. Eroul tragic este un caracter puternic, temerar și încrezător în valorile pe care le apără. El intră în conflict cu forțe potrivnice și „cade jertfă tocmai din cauza excelenței caracterului său” (T. Vianu). Limitele pe care eroul tragic tinde neîncetat să le depășească pot ține de ordinea universală sau socială a lumii, ori pot fi limite lăuntrice. Fie că se naște în conștiință sau în afara ei, conflictul tragic produce o tensiune interioară extraordinară. Ca și sublimul, tragicul înspăimântă și înalță, provoacă teamă și admirație. Chiar dacă protagonistul este învins (de cele mai multe ori moare), idealul pentru care el a luptat continuă să existe, potențat și de noua jertfă. Aristotel, primul teoretician al tragicului, socotea că spectacolul tragic are darul de a trezi în spectatori mila și frica, ajutându-i să se purifice de propriile pasiuni josnice prin contemplație estetică (efectul de *katharsis*).

Tragicul este specific tragediilor lui Eschil, Sofocle, Euripide, W. Shakespeare, P. Corneille, J. Racine, operelor lui J. W. Goethe, P. B. Shelley, G. G. Byron, F. M. Dostoievski, F. Kafka ș.a.

## Comicul

Categorie opusă tragicului, comicul (<lat. *comicus*) este specific comediei, fără a se confunda cu aceasta. Comicul presupune o atitudine critică, manifestată prin diverse reacții morale, de la compasiune la dispreț, dublate de o anumită participare afectivă (zîmbet, rîs etc.).



Dacă Aristotel privea comicul cu dispreț, atribuindu-l „oamenilor cu morală inferioară”, Boileau îl puneă în balanță cu tragicul, cele două categorii aflându-se, după el, într-un raport dialectic. Definind râsul ca „du mécanique plaqué sur le vivant” („ceea ce e mecanic suprapus pe ceea ce e viu”), Bergson a vizat o caracteristică esențială a comicului. La aceasta se adaugă contrastul dintre aparență și esență, dintre intenție și realizare, dintre scop și mijloace etc. Aspectele vizate trebuie corectate, râsul fiind utilizat ca o terapie împotriva răului (*ridendo castigat mores*). Și comicul și umorul stîrnesc râsul, dar se deosebesc între ele prin intenție și finalitate. Comicul presupune o atitudine răutăcioasă și chiar crudă, autorul detașându-se superior și cinic de obiectul ridiculizat. Umorul este înțelegător și complice, râsul exprimînd în acest caz mai ales buna dispoziție și pofta de viață.

Umorel recurge la autoironie și autopersiflare - autorul rîde laolaltă cu eroii săi și cu cititorii (spectatorii), împărtășind veselie generală. De aceea vorbim la Caragiale despre comic, iar la Creangă despre umor.

Dacă tragicul este unilateral în gravitatea lui, comicul cunoaște o mare varietate de nuanțe: *comicul bonom* (de înțelegere, de compasiune), *comicul spiritual* (glume, calambururi), *comicul buf* (pantomimă, automatism), *comicul burlesc* (eroicul caricaturizat), *eroi-comicul* (tratarea la modul eroic a personajelor derizorii), *tragicomicul* (fond tragic sub apariție comică), *comicul ironic* (exprimă opusul celor gîndite), *comicul umoristic* (înțelegător, plin de compasiune), *comicul zeflemitor* (evoluează către batjocură), *comicul satiric* (neagă detașat și net) ș.a.m.d.

O variantă intermediară, specific românească, ar fi *bășcălia*. Născută în colbul mahalalelor ca o categorie a folclorului (sub)urban, bășcălia este un melanj balcanic de bună dispoziție și batjocură care, deși critică, este lipsită de spirit critic, și, deși are umor, este lipsită de înțelegere și discernămint. Printr-o atitudine labilă (aci zeflemitoare, aci împăciuitoare) bășcălia amestecă în magma ei binele și răul, adevărul și minciuna, spiritul critic cu frivolitatea etc.

Ea cultivă cu obstinație derizoriul (unic exemplu de consecvență) anulînd deopotrivă meritul și vina și conducînd la o păguboasă relativizare a valorilor. Ca expresie a spiritului fanariot, bășcălia s-a aflat mereu în concurență cu spiritul germanic, pe care l-a învins cvasipermanent, cu excepția celor două epoci în care cultura



română înseamnă ceva: epoca „Junimii” și perioada interbelică. Marele paradox al bășcăliei este acela că, deși lipsită de gravitate, ea este tragică. Nu pentru cei ce o cultivă, nici pentru cei ce o consumă, ci pentru cei care, ca și Emil Cioran, „iubesc istoria României cu o ură grea”. Bășcălia a depășit de mult granițele mahalalei. Ea s-a instalat în cancelarii, în birourile guvernamentale, în fotoliile parlamentare, în redacțiile diverselor publicații. A devenit mod de viață: acaparator, agresiv, cinic și stil al limbajului: imund, vulgar, sfidător. Exersată pe o claviatură largă, de la registrul grob și dezgustător al limbajului „de cartier”, la deriziunea rafinată a „Academiei Cațavencu”, stilul bășcăliei este o boală a limbii române, o calamitate care amenință însăși ființa națională.

Comicul poate fi întâlnit în comediile lui Aristofan, Plaut, Shakespeare, Molière, Goldoni, Alecsandri, Caragiale, în *Gargantua și Pantagruel* de Fr. Rabelais etc.

### Satiricul

Numele acestei categorii estetice vine din latină, de la *satiricus*, provenit la rândul lui din gr. *satyros*, numele unei divinități reprezentate ca un bărbat viril și păros, cu coarne și copite de țap, care făcea parte din alaiul lui Dionysos (Bachus la romani). Certăreți, bețivi și desfrânați, satirii au fost la început personajele satirei.

Satiricul este esența satirei și se caracterizează prin ridiculizarea nemiloasă a aspectelor negative, prin ironia mușcătoare la adresa moravurilor și a viciilor considerate nedemne. Satiricul se manifestă în virtutea unui model moral, a unor valori superioare. El se manifestă printr-o critică incisivă și batjocoritoare, avînd ca scop asanarea răului social și individual și primenirea morală a oamenilor.

Satiricul este de fapt o variantă extremă a comicului, presupunînd o maximă detașare de obiect și nelăsînd celui vizat decît o singură șansă: îndreptarea. Indignarea, revolta și disprețul suveran sînt sentimentele care îl încearcă pe autor în momentul dezlănțuirii satirice, sentimente pe care le împărtășește și cititorul.

Sînt reprezentative pentru caracterul lor satiric *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift în literatura universală și *Scrisorile* lui M. Eminescu în literatura română.



## Sarcasticul

Derivă de la *sarcasm* (gr. *sarkasmos* = „ironie aspră, mușcătoare”) și se situează între ironic și satiric. Ca și satiricul, sarcasticul critică sever defectele și viciile, condamnând fără menajamente aspectele negative. Se caracterizează prin ton jignitor, batjocoritor, stil mușcător și limbaj neelegant, violent.

Sentimentul care alimentează sarcasticul este disprețul, iar strategia folosită este accentuarea trăsăturilor negative pentru a forța eradicarea răului.

Grav în esență, sarcasticul trezește adesea râsul amar, disprețuitor. Prin ironie el umilește răul, îl desființează. Un exemplu de măiestrie sarcastică întâlnim în partea a doua a *Scrisorii III* de M. Eminescu, unde vehemența tonului și duritatea limbajului susțin deopotrivă sarcasticul și satiricul.

Sarcasticul este dominant în satiră și pamflet.

## Macabrul

Macabrul (<fr. *macabre*) este o categorie care evocă moartea. Este sinonim cu „funebru, lugubru” și se află în relație cu tema morții, dar survine numai atunci când moartea apare ca o realitate, ca o prezență care inspiră frică și groază. În arta medievală exista o temă alegorică, dansul macabru, care înfățișa moartea ca o horă antrenând oamenii din toate clasele sociale. Acest dans apare frecvent în scenele zugrăvite pe pereții încăperilor mortuare.

Macabrul exploatează o zonă semantică specifică (cimitirul, sicriul, crucea, cavoul, mormîntul, cadavrul, scheletul, craniul sînt elemente esențiale) rămînînd la un nivel exterior, fizic al morții. Uneori atmosfera macabră poate provoca trecerea de la sentimentul de teamă la reflecția asupra morții.

Generînd sentimente de nesiguranță, amenințare și frică, macabrul determină un nivel ridicat al tensiunii psihice. Elemente macabre se întîlnesc în *Infernul* lui Dante, în *Romeo și Julieta* de Shakespeare, în *Corbul* de A. E. Poe, în *Un hoit* de Ch. Baudelaire, în *Plumb* de G. Bacovia etc.

## Grotescul

Macabrul și grotescul sînt variante ale urîtlui, toate aceste categorii reprezentînd o negare a răului. Opus sublimului, grotescul (<fr. *grotte* = „grotă, peșteră”) constă în exagerarea monstruoasă a unor trăsături negative. Adjectivul *grotesque* a fost aplicat inițial unor motive ornamentale conținînd figuri bizare, descoperite în secolele al XV-lea și al XVI-lea în ruinele romane, denumite *grote*. Grotescul caracterizează răul fizic și moral evidențiindu-l prin aspecte ciudate, neverosimile, care contrastează cu normalitatea. Se situează la limita dintre tragic și comic și inspiră un sentiment de oroare. Baudelaire credea că grotescul nu are nimic comun cu hazliul, fiind „ciocnirea idealității cu diabolicul”.

Grotescul este ilustrat cel mai bine în *Gargantua și Pantagruel* de Fr. Rabelais, și în *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

## Urîtul

Urîtul este o negare a vieții, o lezare a ceea ce este frumos și pozitiv. Este slăbiciune, degenerare, lipsă. El reprezintă răul și există în realitate alături de frumos, așa cum binele și răul coexistă în economia lumii. Se pune firesc întrebarea: cum e cu puțință urîtul estetic, cum poate arta, al cărei scop e doar frumosul, să exprime urîtul?

Th. Lipps afirmă că prezența urîtlui duce la o intensificare a frumosului, căruia îi este adesea cadru sau fundal. Urîtul nu poate influența esența frumosului, ci felul în care acesta este perceput. Urîtul estetic este o plăsmuire destinată receptării. El se naște din interpretarea urîtlui natural, pe care îl purifică relevîndu-i trăsăturile esențiale. Acest proces de transformare a urîtlui natural în urît artistic poate fi mai ușor înțeles dacă recurgem la exemplele lui Th. Lipps. El spune că lucrurile urîte ascund o istorie impresionantă: ruinele povestesc lupta clădirii cu forțele naturii, zdrențele vorbesc despre soarta omului și despre tot ce are el mai omenesc, ridurile și zbîrciturile unei fețe povestesc despre munca și ostenelele omului, despre speranțele și grijile lui. Pe de altă parte, soarele, care reprezintă viața, binele, frumosul, este mai impresionant atunci cînd



luptă să străbată norii sau cînd apune în gloria-i de aur, incendiind orizontul. Ca și comicul, urîtul constituie o negare a ceea ce este în numele a ceea ce ar trebui să fie. El exprimă diformitatea, dezechilibrul, dizarmonia, este respingător și hidos, determinînd sentimente de neplăcere și repulsie.

Baudelaire, care credea că frumosul trebuie să fie „pur și bizar” și că urîtul, ca echivalent al misterului, este locul de evadare pentru înălțarea către idealitate, a fost considerat fondatorul esteticii urîtului. Ca fapt estetic însă, urîtul, deși nu a fost teoretizat, a existat dintotdeauna: în arta antică, în cea medievală (creștină), în cea modernă. Singura schimbare produsă de noua estetică a urîtului constă în mutarea accentului de pe o categorie pe cealaltă. În ultimele două secole urîtul capătă o mai mare pondere, naturalismul, simbolismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul acordîndu-i o importanță exagerată.

În literatura universală urîtul apare în *Infernul* lui Dante, în *Richard III* de W. Shakespeare, în *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo, în *Florile răului* de Ch. Baudelaire iar în literatura română îl întîlnim în *Zobie* de B. Șt. Delavrancea, în *Flori de mucigai* de T. Arghezi și în *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* de Matei Călinescu.

## Fantasticul

Noțiunea de *fantastic* își are originea în cuvîntul grecesc *phantasma* (plăsmuire) și semnifică, la modul cel mai general, ceva straniu, neobișnuit, inexplicabil și incredibil.

Fantasticul este o categorie intrinsecă a literaturii și caracterizează în special gîndirea societăților arhaice, stadiul incipient de cunoaștere și înțelegere a lumii (G. Vico).

Cu cît ne întoarcem mai mult spre zorii literaturii, cu atît fantasticul ne apare mai pregnant, ca o constantă structurală, ca un principiu estetic indispensabil. Ce ar fi, de pildă, vechile epopei fără prezența zeilor, fără raportarea permanentă a istoriei la transcendență? Ce este literatura dacă nu un șir de fantasme care vorbesc despre relația omului cu lumea infinită și eternă a supranaturalului?

Fantasticul era în trecut atît de familiar literaturii și atît de bine încorporat în ea, încît nu a atras atenția teoreticienilor. Abia în



secolul al XIX-lea fenomenul a început să fie analizat și comentat. Toate teoriile îl judecă în raport cu realul (aceasta pentru că între timp accentul a fost mutat de pe transcendent pe imanent) și îl prezintă ca fiind condiționat de ezitarea cititorului între a-l tăgădui și a-l crede.

Sfântul Augustin își începe *Confesiunile* cu premisa „Doamne, eu exist, pentru că Tu ești”. Acest tip de raționament, care caracterizează întreaga gândire antică și medievală, determina un alt mod de înțelegere a lumii, inclusiv a fantasticului. În măsura în care omul a început să se îndoiască de existența celeilalte lumi, care omului vechi i se părea firească și indiscutabilă, el nu a mai evaluat lumea din perspectivă cosmică, ci din unghiul îngust al universului său concret.

Pentru lumea veche fantasticul era de fapt *sacru*, prezență constantă și vie în viața sa. Omul modern a privit cu tot mai multă suspiciune (nu întâmplător se vorbește, începând cu Nietzsche, despre o hermeneutică a suspiciunii) către sacru, a cărui prezență în artă, în speță în literatură, i s-a părut „fantastică”. Astfel, ceea ce numim astăzi *fantastic* se suprapune peste ceea ce era în trecut *sacru*, revărsare a divinului în uman, irupere a transcendentului în imanent.

Putem înțelege mai bine sinonimia (parțială) dintre sacru și fantastic urmărind modul în care a fost perceput *mitul* de-a lungul timpului. Pentru omul primitiv mitul era un suport spiritual, o plasmuire prin care el își reprezenta lumea nevăzută a zeilor. Atât omul antic cât și cel medieval s-au hrănit la rândul lor din mituri lăsându-se mereu călăuziți de ele. Însuși Platon apela adesea la mituri pentru a ieși din aporiile rațiunii.

Teoreticienii moderni au văzut în mit o simplă ficțiune, un produs al imaginației fără nici un temel real. Opinia lui Mircea Eliade, cum că mitul este „o poveste sacră care vorbește despre un fapt originar” nu este împărtășită de mulți. Mitul continuă să fie receptat astăzi, ca odinioară în iluminism, drept o poveste frumoasă dar neadevărată, o creație fantastică între multe altele.

Romanticii s-au apropiat de folclor tocmai pentru a elibera fantasticul de o astfel de prejudecată. Ei au valorificat întregul tezaur al miturilor, legendelor și basmelor care alcătuiau vechea cultură orală a popoarelor, relevând nu doar bogăția expresivă a acestor creații, ci mai ales faptul că ele sînt purtătoarele unei adînci nostalgii a originilor, a unei neîncetate năzuințe către absolut.



Bineînțeles că fantasticul nu se suprapune total peste ceea ce în trecut era perceput ca sacru. Conceptul de *fantastic* este mai cuprinzător, incluzînd și fapte care nu au o semnificație religioasă. El include miraculosul, straniul, fabulosul, adică tot ce este supranatural. Aproape toți teoreticienii îl situează nu la nivelul faptului ca atare, ci la cel al receptării, care implică cititorul prin facultatea lui cea mai intimă: credința.

V. Soloviov consideră astfel că semnificația fantasticului trebuie să se bazeze pe convingerea că „tot ce se întîmplă în univers depinde nu numai de cauze etalate și vizibile, dar și de o altă cauzalitate, mai adîncă și mai atotcuprinzătoare, însă mai puțin evidentă”. R. Caillois observă de asemenea că „toate povestirile supranaturale sînt, cu excepția basmelor, povestiri de groază care ne obligă să ne întrebăm dacă ceea ce se crede a fi pură imaginație nu este cumva, la urma urmei, realitate”, iar T. Todorov rezumă fantasticul la formula „mai că-mi vine a crede”.

Întrucît în ultima vreme a proliferat proza fantastică, s-a pus tot mai des întrebarea dacă fantasticul nu depășește cumva cadrul categoriei estetice, devenind un gen literar. În ceea ce ne privește, încercăm să-l facem inteligibil aici doar ca una dintre categoriile estetice mai importante.

Concluzionăm astfel că fantasticul reprezintă toate faptele estetice care surprind modul obișnuit de a percepe și înțelege lumea, fapte incredibile, ciudate, miraculoase care nu pot fi explicate din perspectiva logicii comune.

Fantasticul literar se naște din relația cititorului cu textul, prin intensitatea emoțională pe care acesta i-o provoacă, prin spaima pe care o resimte în momentul lecturii, prin oscilarea sa între a crede și a nu crede că ceea ce se relatează este adevărat.

Înțeles ca o punte către lumea de dincolo sau ca o evadare din contingent, fantasticul a fost cultivat în antichitate, în evul mediu, în baroc, în romantism. Nu a fost agreat însă în epocile dominate de rațiune.

Între autorii de opere fantastice amintim pe Dante, Rabelais, Goethe, Novalis, Byron Shelley, Hoffmann, Poe, Hugo, Kafka, Borges ș.a.

Fantasticul apare și în operele unor autori români cum ar fi Bolintineanu, Eminescu, Creangă, Philippide, Voiculescu, Eliade.



## VI. ELEMENTE DE STIL

### Stilul

Stilul (lat. *stylus*, gr. *stylos*) denumea în antichitate un băț ascuțit utilizat la scrierea tăblițelor cerate. Ulterior a căpătat sensul de „scriere”, iar astăzi semnifică modul de exprimare orală sau scrisă. Se vorbește despre stil în arhitectură, în artele plastice, în muzică, în literatură, în lingvistică. Stilul poate fi individual sau colectiv, adică al unei epoci (renascentist, clasic, impresionist) sau național (flamand, german, francez etc.).

Formulând problema în termenii lingvisticii, putem spune că manifestarea și constituirea stilului sînt orientate de selecția pe care vorbitorul o face din planul paradigmatic al limbii și combinarea pe care o realizează în planul sintagmatic al textului. T. Vianu spunea că cine vorbește „comunică” și „se comunică” iar mai tîrziu, Riffaterre afirma că „mesajul lingvistic exprimă, în timp ce stilul subliniază”. Stilul arată așadar în ce măsură limba depășește nivelul simplei comunicări, dobîndind valoare expresivă.

Preocuparea pentru stil este destul de veche. Aristotel deosebea de pildă în *Poetica* două stiluri ale limbii: unul „comun”, bazat pe „cuvinte obștești” și unul „nobil” bazat pe termeni rari, metaforici. La romani succesul retoricii se explica prin grija fiecărui vorbitor pentru stil. Seneca a observat legătura dintre calitatea discursului și calitatea intelectuală și morală a celui ce-l pronunță. „Vorbirea (*stilul n.n.*), spunea el, este chipul sufletului” (*oratio vultus animi est*). Boileau acorda stilului o mare importanță în *Arta poetică* iar în secolul luminilor contele de Buffon îl adoptă ca subiect al discursului său de recepție la primirea în Academia Franceză (*Discours sur le style*), ocazie cu care pronunță celebra formulă *le style c'est l'homme même*.

La începutul sec. al XX-lea a apărut o nouă știință, *stilistica*, avînd ca obiect de studiu stilul, cu toate ramificațiile lui artistice și lingvistice. Se vorbește astfel despre o *lingvistică generală*, ce are în vedere toate tipurile de discurs (lingvistic, literar, plastic, muzical etc.), despre o *stilistică a limbii* și despre o *stilistică literară*.





Într-un sens mai larg, stilul este înțeles ca „forma prin care dimensiunea stilistică a limbii își află o identitate”, ca rezultat al corelării celor trei factori: emițătorul, destinatarul și mesajul. În funcție de mediul socio-cultural sau profesional al grupului de vorbitori se deosebesc patru stiluri funcționale: beletristic, științific, administrativ și publicistic.

De stilul beletristic se ocupă stilistica literară, considerată urmașa directă a retoricii. Ea se aplică textelor literare analizând toate tehnicile și procedeele prin care discursul capătă expresivitate. Ca variantă a stilului artistic, stilul literar este determinat de „unitatea structurii estetice și de felul în care originalitatea creatorului se armonizează cu cea a epocii” (T. Vianu). Stilul literar a fost gândit multă vreme ca un stil „al devierii”, ca singularitate opusă normelor colective. K. Vossler afirma în acest sens că „stilul este utilizarea lingvistică individuală în opoziție cu uzajul colectiv”. El mai susținea și ideea concordanței dintre fizionomia stilului și psihologia autorului. Atât teoria caracterului psihologic al stilului, cât și cea a expresivității obținute prin deviere sînt discutabile. Leo Spitzer a elaborat, de exemplu, o metodă structurală de analiză a stilului, ce are în vedere sistemul de procedee stilistice imanente textului ca factor determinant.

Stilistica literară se naște din întâlnirea stilisticii generale cu poetica și are ca scop relevarea funcției estetice a limbajului. „Stilistica, spune R. Wellek, nu va face parte integrantă din știința literară decît dacă va pune interesul estetic în centrul preocupărilor ei”. Va deveni utilă doar atunci cînd va putea descoperi „un principiu unificator, un ideal estetic general, prezent în întreaga operă”. De regulă se recomandă trei niveluri de analiză stilistică: fonologic (figuri de sunet și prozodie), morfo-sintactic (mijloace de expresie morfologice și sintactice) și lexical (tropii și alte figuri de stil, vocabularul).

### Stilurile funcționale

Limba adună în sine toate determinațiile pe care le primește ființa în contextul istoriei. Ea este expresia modului de a fi în lume al omului, a raportării lui la realitățile culturale și sociale, a evoluției lui spirituale.





Ca sinteză a tuturor posibilităților de expresie care îmbracă aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale, *limba română literară* își exprimă identitatea prin mai multe variante, numite *stiluri funcționale*. Caracteristicile acestora sînt determinate de mediul cultural, social sau profesional în care trăiesc utilizatorii limbii. În limba română se disting patru stiluri funcționale: stilul beletristic, stilul științific, stilul administrativ și stilul publicistic. Prezența, pe lîngă acestea, a unui „stil religios”, nu se justifică, după opinia noastră. Dacă admitem că limbajul poetic este limbajul originar (M. Heidegger) și că la începuturi toate artele erau circumscrise religiei (M. Eliade), atunci trebuie să acceptăm că textele sacre sînt texte primare, din care derivă întreaga literatură religioasă sau laică, particularitățile lor estetice participînd fundamental la definirea stilului beletristic.

## 1. Stilul beletristic

Stilul beletristic se situează la interferența sistemului limbii cu cel al artei. Pe lîngă transmiterea de informații, proprie tuturor stilurilor, stilul beletristic pune accent pe formă. Cuvintele se folosesc cu sens figurat, caracteristica de bază fiind expresivitatea. Funcția expresivă acționează atît la emitere, cît și la receptare. Textul beletristic se adresează imaginației și sensibilității, semnificația lui avînd un caracter subiectiv. Autorul își transmite stările afective apelînd la o multitudine de mijloace: lexic bogat și variat, structuri semantice, elemente morfologice și fonologice sugestive, figuri de stil, topică, punctuație etc.

Textul beletristic (în această categorie intră toate operele literare) nu are o semnificație delimitabilă, rămînînd deschis tuturor interpretărilor. Fiecare receptare este unică, fiind determinată de cultura și sensibilitatea receptorului.

În termenii lui T. Vianu, putem spune că limba stilului beletristic (limba literaturii artistice) are o „reflexivitate” (capacitatea de a reflecta viața interioară a autorului) infinită și o „tranzitivitate” (însușirea de a se adresa unui cerc omenesc cît mai larg) redusă. Stilul beletristic poate fi întîlnit atît în limba scrisă, cît și în cea vorbită. De multe ori, elementele orale coexistă cu cele culte.



## 2. Stilul științific

Se opune stilului beletristic și este întrebuințat în domeniul științei și tehnicii. Servește la formularea unor idei și concepții, la dezvoltarea de teorii și la transmiterea unor observații despre obiectele, fenomenele și procesele lumii înconjurătoare. Stilul științific este folosit în enciclopedii, tratate, manuale, cursuri etc. avînd ca scop transmiterea de informații cît mai exacte unui cerc foarte larg de vorbitori. Nu pune accent pe forma, ci pe conținutul textului. Expunerea trebuie să fie clară, concisă, precisă și obiectivă. Se utilizează noțiuni specializate, multe dintre acestea fiind neologisme de circulație internațională. Cuvintele sînt folosite cu sens propriu, autorul nelăsînd să transpară în text nimic din emoțiile și sentimentele sale. Conform lui T. Vianu, stilul științific are tranzitivitate infinită și reflexivitate neglijabilă. În lucrări aparținînd științelor umaniste (istorie, filosofie, critică literară), limbajul are adesea valoare stilistică (de exemplu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu), domeniul nefiind propriu neutralității și obiectivității fără nuanțe.

Avînd o expresie lingvistică neutră, stilul științific este emis și receptat, nu destinat. Nu se adresează unui cititor anume, ci tuturor celor interesați. Cunoștințele transmise au o valoare intelectuală și o semnificație universală.

## 3. Stilul administrativ

Numit și *juridico-administrativ* sau *oficial*, stilul administrativ este propriu documentelor oficiale (administrative, politice, diplomatice, juridice, economice etc.). Îndeplinește funcția de comunicare (între instituții și cetățeni) și e utilizat pentru redactarea legilor, decretelor, regulamentelor, rapoartelor, instrucțiunilor, protocoalelor etc. Are caracteristici apropiate de cele ale stilului științific. Ca și acesta, este neutru din punctul de vedere al expresiei lingvistice, avînd un caracter obiectiv și impersonal. Are ca obiectiv transmiterea de informații lipsite de echivoc către toți vorbitorii. Textul trebuie redactat clar, precis, concis și, mai ales, corect. Nu are



nuanțe afective, întrucât cuvintele se folosesc cu sens propriu. Sînt frecvente clișeele lingvistice, compunerile oficiale fiind în general tipizate: *cererea, declarația, procesul verbal, adresa, scrisoarea, darea de seamă, referatul, memoriul de activitate (curriculum vitae)* ș.a.m.d. Stilul administrativ are tranzitivitate infinită și reflexivitate nulă.

#### 4. Stilul publicistic

Este caracteristic mijloacelor de comunicare în masă (*mass-media*): ziare, reviste, radio, televiziune, internet, care urmăresc informarea, formarea și chiar influențarea opiniei publice. Textul publicistic are în vedere masa, adică destinatarul de nivel mediu, căruia i se adresează într-un limbaj accesibil, fără pretenții estetice. Dar, întrucât textul publicistic nu are ca scop doar informarea obiectivă, neutră a cetățeanului, ci și convingerea lui, inducerea unei anumite opinii, pe lângă componenta informativă apare și una afectivă. Din punctul de vedere al raportului tranzitivitate-reflexivitate stilul publicistic este cel mai eterogen. La speciile obișnuite ale acestui stil (*editorialul, interviul, comentariul, placheta, masa rotundă* etc.) se adaugă specii aflate aproape de stilul beletristic (*pamfletul, parodia, reportajul*), de cel științific (*recenzia, cronica - literară, plastică sau muzicală*) sau administrativ (*scrisoarea, comunicatul*). Există, de altfel, o tendință tot mai pronunțată de *estetizare* a discursului publicistic prin folosirea unor figuri de stil, care devin repede locuri comune: drogurile sînt numite „paradisul amar” sau „moartea albă”, problema națională e „un butoi cu pulbere”, lipsa agentului termic în locuințe devine „căldură înghețată” ș.a.m.d.

Prin radio și televiziune s-a dezvoltat și o variantă orală a stilului publicistic.

#### Stiluri de reproducere a vorbirii

În discursul narativ apar două planuri sintactice distincte: cel al naratorului și cel al personajelor. Trecerea de la un plan la altul se poate face direct, adică prin coordonare juxtapusă, sau indirect, adică prin subordonare cu ajutorul unor elemente de relație (conjunții,



pronume și adverbe relative). Aceste procedee de trecere de la un plan la altul poartă numele de stil (vorbire). În funcție de modificările care apar la nivel gramatical și stilistic se cunosc patru astfel de stiluri: două principale, stilul direct și stilul indirect, și două intermediare, stilul direct legat și stilul indirect liber.

**1. Stilul direct** reproduce întocmai spusele personajului. În planul naratorului apare un verb de declarație (*a zice, a spune, a replica, a observa, a întreba, a răspunde, a constata* etc.) care poate sta înaintea comunicării reproduse („Mi-a spus: - Vino să-ți arăt ceva!”), în interiorul („Vino, mi-a spus, să-ți arăt ceva!”) sau la sfârșitul ei („Vino să-ți arăt ceva! – mi-a spus.”). După cum se observă, verbul de declarație este urmat de două puncte când precede enunțul reprodus sau se separă prin virgulă ori prin linie de pauză când succede enunțului sau când este intercalat de acesta. Planul sintactic al naratorului capătă o valoare auxiliară în raport cu planul personajului și este transpus în construcții incidente. Fiecare din cele două planuri își păstrează propriul mod de organizare sintactică și constituie structuri stilistice independente. Verbele din enunțul redat sînt la persoană și număr diferite de cele ale verbelor de declarație. Enunțul redat prin stilul direct este fie precedat de linie de dialog, fie marcat prin ghilimele, iar intonația lui este subliniată prin semnul întrebării sau prin semnul exclamării.

Verbul de declarație poate lipsi, dialogul apărînd ca o modalitate dramatică:

- Bravo! bun vin ai, domnule Stavrache.
- De unde știi că mă cheamă Stavrache?
- Mi-a spus prietinel.
- Da... dumnealui... de unde știe?
- Știu eu? Mi-a spus pe drum, că mi-era frică să înnoptăm pe așa o vreme.

(I. L. Caragiale, *În vreme de război*)

**2. Stilul indirect** constă în legarea planului naratorului prin conjuncții subordonatoare sau alte elemente de relație de planul personajului. Enunțul redat nu mai este reprodus exact, ci transpus în propoziția subordonată fără a se folosi ghilimelele sau linia de dialog. Vorbirea indirectă modifică persoana și numărul verbelor și



pronumelor din textul redat și chiar modul (de exemplu, în locul imperativului apare conjunctivul). Cele două planuri fuzionează într-o frază unitară din punct de vedere sintactic și stilistic („Mi-a spus să vin să-mi arate ceva.”), iar la sfârșit se pune întotdeauna punct, semn că a dispărut intonația din enunțul personajului.

În cazul stilului indirect autorul se transpune în situația povestitorului, avînd în față un auditoriu și exprimîndu-și o anumită atitudine față de cele relatate: „—Hm! – mormăi ciobanul. Și-ai umblat dumneata în căruța aceea cu foc?” devine: „Ciobanul mormăi înfundat întrebîndu-mă dacă am umblat în căruța aceea cu foc”.

**3. Stilul direct legat** se deosebește de stilul direct prin prezența conjuncției *că* între planul autorului și planul personajelor: „Mi-a spus *că* vino să-ți arăt ceva!”. Se folosește în limbajul popular, întrebuintarea lui în limba literaturii artistice are ca scop doar caracterizarea unui personaj.

**4. Stilul indirect liber** apare ca procedeu de „introducere directă a cititorului în viața interioară a personajului, fără nici o intervenție sub formă de explicație sau comentarii din partea autorului”, ca „expresie a gîndurilor celor mai intime, a gîndurilor ce se află cel mai aproape de subconștient” (Dujardin). Procedeu mixt, stilul indirect liber are caracteristici aparținînd atît vorbirii directe (lipsește elementul de relație care face enunțul redat dependent de verbul de declarație iar intonația se păstrează, deci apar semnul exclamării și semnul întrebării la sfîrșitul comunicării) cît și vorbirii indirecte (verbele și pronumele din planul personajului își modifică persoana și numărul, cele două planuri constituindu-se în enunțuri distincte din punct de vedere sintactic și stilistic.). Termenul de declarație poate lipsi, trecerea de la un plan la celălalt făcîndu-se pe nesimțite: „Dintrodată luase altă hotărîre. S-a duce la un avocat, om cu mare știință de carte. Ori a pune în sat la Măgura pe părintele Dănilă să scrie: Nu poate să fie pe lume scriitor mai dibaci decît părintele. Pe urmă părintele știe toate cum au fost și le-a spune cu adevărat. Însă dacă nu-i multă îndoială că Nichifor Lipan ar fi fost răpus de hoți, atuncia la ce folosește jalba?” (M. Sadoveanu - *Baltagul*).

Stilul indirect liber este un procedeu de analiză psihologică întîlnit în special în proza modernă. Îl cultivă îndeosebi H. James, Th. Mann, J. Joyce, W. Woolf, G. García Márquez în literatura



universală și Marin Preda în literatura română. Stilul indirect liber nu trebuie confundat cu *introspecția* sau cu *monologul interior*.

Dacă prin *introspecție* (<lat. *intro* = „înăuntru” și *spectio* = „privire”) personajul își sondează propria lume interioară, prin stilul indirect liber autorul este cel care dezvăluie starea lăuntrică a eroului. Introspecția înseamnă autorefecție, autoobservare, autoanaliză. Stilul indirect liber înseamnă prezentarea dintr-o perspectivă exterioară și neutră, observarea unei realități sufletești pe care naratorul o livrează așa cum este, fără să intervină în vreun fel. Prin introspecție personajul își interpretează propriile trăiri – prin stilul indirect liber naratorul reflectă trăirile personajului fără a le interpreta. În cazul introspecției naratorul este de regulă un personaj (personajul narator), așa cum se întâmplă la Marcel Proust și Camil Petrescu. În cazul stilului indirect liber însă naratorul se confundă de regulă cu autorul, dar niciodată cu personajul. La Hortensia Papadat-Bengescu, în *Concert din muzică de Bach*, naratorul se substituie personajului prezentând zbuciumul interior al acestuia. Prințul Maxențiu este surprins vizitându-și trupul măcinat de boală și înregistrându-și reacțiile, analizându-se în raport cu sine și cu ceilalți în pasaje narrative în care introspecția declanșează monologul interior.

Atât stilul indirect liber cât și introspecția sînt moduri de redare a fluxului conștiinței, adică a monologului interior.

## Oral și scris în analiza stilului

Limba vorbită este limba primară, din care ulterior s-a dezvoltat scrisul. În orice limbă, aspectul oral este anterior aspectului scris, limba literară constituindu-se prin reglementarea faptelor de limbă orale. În toate mitologiile lumii verbul sacru este mai întîi rostit, apoi scris, orice inițiere întemeindu-se pe transmiterea orală a învățăturilor tainice de la zeu la om și de la maestru la discipol. Faptul că Socrate, ca mulți alți gînditori greci nu a lăsat o operă scrisă iar latinii numeau gramatica *ars recte dicendi* („arta de a vorbi corect”) și retorica *ars bene dicendi* („arta de a vorbi frumos”) constituie argumente în favoarea priorității de care s-a bucurat limba vorbită.

Chiar dacă toate limbile au la origine vorbirea, nu toate posedă ceea ce P. Zumthor numește *oralitate primară*, adică însușirea limbilor de a transmite întreaga lor tradiție oral, în absența



sistemului scrierii. Dată fiind întârzierea cu care a apărut la noi limba scrisă (anul 1521 consemnează primul document scris în limba română iar anul 1688 reprezintă consacrarea limbii române ca limbă literară) putem considera că limba română are o oralitate de tip primar. Limba orală (populară) este mai aproape de spiritul nostru național, în timp ce limba scrisă (cultă) este mai deschisă dialogului cu celelalte limbi. Limba orală păstrează mai bine specificul românesc, pe când limba scrisă tinde către internaționalizare. Limba orală are un caracter pragmatic, limba scrisă are un caracter livresc. Limba populară este autentică, vie, plină de sevă. Când Emil Cioran elogia din exil „limba noastră” regretându-i „mirosul de prospețime și putreziciune, amestecul de soare și bălegar”, se referea desigur la forma ei orală, populară.

Limba vorbită prilejuiește întâlnirea directă a emițătorului cu destinatarul în actul comunicării, enunțul fiind receptat în chiar momentul producerii lui. Literatura orală are o mai mare forță de sugestie, produce o impresie mai puternică și are, în plus, posibilitatea de a-și asocia alte arte (muzica, dansul, teatrul). Este cazul poeziei lirice sau epice începând cu Orfeu și continuând cu trubadurii medievali și folclorul tuturor popoarelor europene.

Romantismul a încurajat explorarea folclorului și prelucrarea lui în literatura cultă. Astfel, multe dintre particularitățile stilistice ale limbajului oral apar și în operele culte. De registrul popular s-au apropiat, în literatura română, mai mulți autori: I. Neculce, I. Creangă, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, M. Preda. La aceste nume se adaugă și cel al poetului național. Eminescu și-a adăpat „turma visurilor” din izvorul mereu proaspăt al folclorului, creînd un limbaj poetic în care expresia cultă se îmbină cu limba populară. El a scris și poezii în manieră populară, care sînt mai valoroase decît cele autentice.

## Mărci stilistice specifice limbajului oral

### 1. Nivelul fonologic

- fonetismul (regionalism fonetic):

„Sara pe deal buciumul sună cu jale”

(M. Eminescu)

- afereza (căderea unui sunet sau a unui grup de sunete la începutul cuvîntului):



„Adică-te, cum condei, *coane* Fănică ?”

(I. L. Caragiale)

- sincopa (căderea unui sunet sau a unui grup de sunete în interiorul cuvântului): *dom'le, țâr'nă, optspce*
- apocopa (căderea unui sunet sau unui grup de sunete la sfârșitul cuvântului): „*las' că știm noi* ” (I. L. Caragiale)
- sinereza (contragerea într-un diftong ascendent a două vocale învecinate): „*de-acuma nu te-oi mai vedea*” (M. Eminescu)
- lungirea unor sunete pentru a exprima prin intonație: admirația („*Frumoaaasă fată !*”), reproșul („*Buuună treabă*”), indignarea („*E un mmizerabil !*”)

## 2. Nivelul morfologic

- dativul dezinențial:
 

„*Alei murgul meu voinic / Așterne-te drumului?*”  
(Toma Alimoș)
- acuzativul dezinențial:
 

„*La mijloc de codru des*”  
(M. Eminescu – *La mijloc de codru*)
- superlativ popular: „*frumoasă foc*”, „*beat criță*”, „*putred de bogat*”, „*blînd din cale-afară*”, „*frumos nevoie-mare*”, „*floarea florilor*”
- dativul etic:
 

„*Că l-apus de soare / Vor să mi te-omoare*”  
(Miorița)
- pronume personal folosit cu valoare neutră sau afectivă:
 

„*Adică dă-i cu bere, dă-i cu vin*”  
(Caragiale),

„*Nici tu casă, nici tu prieteni*”,  
„*Ei, las, bre, că mi-a veni el apa la moară*”
- viitorul popular:
 

„*Și de-a fi să mor*”  
(Miorița)
- forme ale adresării directe:
  - vocativ: „*Manoli, Manoli, / Meștere Manoli, / Zidul rău mă strînge...*”
  - imperativ: „*Iată coama, sai pe mine, / și de-acum te ține bine!*”  
(Toma Alimoș)

- conjunctiv cu valoare imperativă: „Așa să le *spui*, / Iar la cap să-mi *pui*”

(Miorița)

- infinitiv cu valoare imperativă: „*Adunarea* pe hol!  
*Executarea!*”

- interjecții de adresare: „Scoală, *mă!* aici ai adormit, pricopsitul?”

(I. L. Caragiale)

„Fă Caliopi, nu ești proastă deloc”

(C. Petrescu)

- verbe imitative: *a mormăi*, *a boscorodi*, *a sorbi*, *a bombăni*
- interjecții și onomatopee: *vai!*, *ehei!*, *alelei!*, *of!*, *ptiu!*, *hodoronc!*, *pleosc!*, *trosc!*, *zdup!*, *zvîr!*, *huștiuliuc!*
- adverbe cu valoare afectivă:

„E și el *acolo* un pui de om...”

„Fugi *de-aici!*”

„Și când *colo*, ce să vezi?”

„Bucuria tatălui era așa de mare *unde* vedea că fiu-său are să fie procopsit”

(P. Ispirescu)

- *și* iterativ: „*Și* nebuna de mătușa Mărioara, după mine, *și* eu fuga iepurește prin câmpie, *și* ea pe urma mea ... *și* ea după mine pînă-n dreptul ocolului... *Și* eu fuga, *și* ea fuga, *și* eu fuga, *și* ea fuga, pînă dăm cînepa toată palancă la pămînt!”

(I. Creangă)

- exprimare locuțională: „M-or troieni cu drag / *Aduceri aminte*”

(M. Eminescu)

„Nu te-am crezut așa *slab de înger*”

(I. Creangă)

„Să-mi dau eu liniștea pentru binele *nu știi cui?*”  
„... iar noi am stat pe loc *și am pus-o de mămăligă, fără apă*”

(I. Creangă)

„Spînul ascultă cu *luare-aminte*”

(I. Creangă)



### 3. Nivelul sintactic

- anticiparea sau reluarea subiectului:  
 „Stai, măi porcane, că te căptușește *ea* Mărioara acuş”  
 (I. Creangă)
- elipsa:  
 „A veni *el* Drăguș la căuş” (*Zicătoare*)  
 „Da-ncotro, -ncotro flăcările ? ”  
 (I. L. Caragiale)
- enunțuri exclamative: „Doar mare-i Cel-de-sus!”  
 (I. Creangă)
- enunțuri interogative: „Însă ce-i de făcut?”  
 (I. Creangă)  
 „Noi, atunci, să nu ne întărităm la joc?”  
 (I. Creangă)
- repetiția (are rol intensificator):  
 „Și la Vărăticu, hram de Sfântă Măria Mare; *lume* și iar *lume*... *Lume* și iar *lume* !”  
 (I. Creangă)
- tautologia (repetarea unuia sau mai multor cuvinte, avînd același înțeles, dar funcție sintactică diferită):  
 „*Moșia moșie, foncția foncție, coana Joițica coana Joițica*”  
 (I. L. Caragiale)  
 „Eu *îs bun* cît *îs bun*, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare...”  
 (I. Creangă)  
 „*Dealul-i deal și valea-i vale*  
*Mîndra-i mîndră pînă moare*”  
 (*Cîntec popular*)
- anacolutul (dezintegrare sintactică):  
 „Cine strică dragostile  
 Mînce-i grîu' păsările”  
 (Folclor)  
 „Într-o cestiune politică ... și care, de la care atîrnă viitorul, prezentul și trecutul țării ... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte (*se îneacă, asudă și înghite*)... încît vine aci ocazia să întrebăm pentru ce? ... da ... pentru ce? ...

Dacă Europa ... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră,  
dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc societatea, adică  
fiindcă din cauza zguduirilor ... și ... idei subversive ...”

(I. L. Caragiale)

#### 4. Nivelul lexical

- diminutivele – au întotdeauna valoare afectivă și pot exprima:
  - delicatețea sufletească, sensibilitatea, dragostea:

„Fețișoara lui  
spuma laptelui;  
Mustăcioara lui  
Spicul grâului;  
Perișorul lui  
Pana corbului”

(Miorița)

- intenția ironică: „Ia să mai vedem cam cum ar veni *trebușoara* asta”  
(I. Creangă)
- cuvinte compuse: „Moș Vasile era un cărpănos și-un pui de *zgârâie-brînză* ...”  
(I. Creangă)  
„*Prîslea cel voinic și merele de aur*”
- expresii populare: „a ajunge la liman”, „a fi stîlpul casei”, „a se uita ca la urs?”
- zicători: „După sac și petec”  
„Leneșul mai mult aleargă, iar zgîrcitul mai mult păgubește”  
„Obraznicul / mănîncă praznicul”
- imprecății: „Bată-l crucea cu bogat”

(Doină)

„Cine-a îndrăgi străinii  
Mîncă-i-ar inima câinii”

(M. Eminescu)

- regionalisme: „... sar în grădină la Costache și merg *tupiluș* prin *păpușoi*; apoi într-o *hudiță* ...” (I. Creangă)

#### 5. Topica și versificația

- inversiune: „Închinare-aș și n-am cui  
Închinare-aș murgului”

(Toma Alimoș)



„Noroci-te-ar Dumnezeu!”

(Folclor)

- plasarea verbului la sfârșitul versului sau al propoziției:

„Bine vorba nu *sfârșea*  
Turcii-n casă *iureșea*,  
Pe tuspătru mi-i *prindea*...”

(Constantin Brâncovanul)

„Și sînge din sîngele ei și carne din carnea ei *am*  
*împrumutat*, și a vorbi de la dînsa *am învățat*.”

(I. Creangă)

- ritmul trohaic ( - ◡ ) este cel mai frecvent

Frun- ză / ver- de / de a- / lu- nă  
- ◡ / - ◡ / - ◡ / - ◡  
Su- nă / su- nă / și ră- / su- nă  
- ◡ / - ◡ / - ◡ / - ◡

- rima împerecheată și monorima:

„Dar cea mioriță  
Cu lînă plăviță  
De trei zile-ncoace  
Gura nu-i mai tace  
Iarba nu-i mai place”

(Miorița)

- măsura este în general scurtă

## Figuri de stil

### Retorica, stilistica și poetica

Trei discipline își dispută studiul figurilor de stil: retorica, stilistica și poetica.

**Retorica** a părut încă din antichitate ca arta făuririi discursurilor și ca teorie a discursului. Filosofii îi reproșau caracterul persuasiv și chiar demagogic (Platon), acțiunea practică din câmpul eticii și al politicii și faptul că avea ca scop nu cunoașterea adevărului, ci nașterea unor opinii de a căror valabilitate auditoriul trebuia neapărat convins, indiferent dacă acestea erau

adevărate sau false, juste sau injuste. Treptat, retorica s-a strâns în jurul elementelor literare și stilistice devenind, după Renaștere, artă a stilului limitată la studiul formelor limbajului ornamentat, la figuri și la acțiunea oratorică. Pe la jumătatea secolului al XX-lea retorica reînvie, aspirând la mai vechiul ei statut și definindu-se ca „teorie generală a argumentației de orice fel: legală, politică, etică, estetică, filosofică”. Ceva mai târziu structuraliștii o concep ca știință a vorbirii și a discursurilor, inclusiv a discursului literar, „ca plan general al limbajului comun tuturor discursurilor” (R. Barthes).

**Stilistica** a apărut ca disciplină de sine-stătătoare la începutul secolului al XX-lea și a preluat o parte din sarcinile retoricii (analiza figurilor de stil). Ea are ca obiect studiul științific al stilului, adică analiza și inventarul de mărci variabile ale unei limbi (*stilistica limbii*) sau analiza resurselor stilistice ale textului literar (*stilistica literară*). Stilistica studiază expresivitatea oricărui enunț, determinată de acțiunea funcției sale stilistice, care îl organizează din perspectiva a trei factori: emițător, receptor și mesaj.

Stilistica limbii aparține, ca domeniu al unei stilistici teoretice, lingvisticii, iar stilistica literară, ca parte a criticii literare, se subordonează esteticii.

Stilistica literară ia naștere din întâlnirea poeziei cu stilistica generală.

**Poetica** a fost fondată de Aristotel ca o disciplină care să vorbească „despre poezie în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrîurire a fiecăreia dintre ele; despre chipul cum trebuie alcătuită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din câte și ce fel de părți e alcătuită...”, dar ulterior a fost absorbită de retorică. Reafirmarea ei în secolul al XIX-lea, datorită mai ales lui Novalis, înseamnă implicit reconsiderarea principiilor aristotelice. Poetica are acum în vedere „expresia pentru expresie” limbajul poetic fiind considerat un limbaj autotelic (*Selbstsprache*).

În secolul al XX-lea de poetică s-au ocupat multe școli (formaliștii ruși, cercul lingvistic de la Praga, școala morfologică din Germania, școala fenomenologică, *New Criticism*-ul anglo-american, structuralismul francez etc.) ceea ce a dus la o instabilitate a conceptului și la interpretări din cele mai felurite ale domeniului pe care acesta îl ocupă.



Pentru R. Jakobson, de pildă, „literatura, altfel spus transformarea cuvîntului în operă poetică și sistemul de procedee ce efectuează această transformare, reprezintă obiectul poeziei”. Jakobson investighează literatura ca operă a limbajului. El ajunge la figuri plecînd de la cuvînt ca semn lingvistic.

Poetica are o dublă sarcină: să identifice discursul literar între celelalte discursuri și să descopere specificitatea artei verbale în raport cu celelalte activități artistice.

În *Retorica generală* (1970) găsim următoarea distincție între retorică și poetică: retorică este „cunoașterea procedeeelor de limbaj caracteristice literaturii” iar poetica reprezintă „cunoașterea exhaustivă a principiilor generale ale poeziei înțelegînd poezia *stricto sensu* ca model al literaturii”.

### Definiția și clasificarea figurilor de stil.

Noțiunea de *figură* (<lat. *figura* = „formă, înfățișare”) a fost teoretizată mai întîi de Quintilian în *Arta oratoriei*, care o prezenta ca „o schimbare făcută intenționat în sens sau în cuvinte prin care ne *abatem* (s.n.) de la calea obișnuită și simplă”.

În secolul al XVIII-lea Du Marsais reia pe de o parte teoria quintiliană a devierii, considerînd figurile „feluri de a vorbi deosebite de celelalte printr-o modificare anumită care face din fiecare o specie deosebită și care le face să fie ori mai vioaie, ori mai înălțătoare, ori mai plăcute decît vorbirea care exprimă aceleași idei dar fără o modificare deosebită”. Pe de altă parte el afirmă că „în Hală, într-o zi de tîrg, se fac mai multe figuri decît se fac zile de-a rîndul prin adunările academice”, ceea ce înseamnă că expresivitatea nu este o invenție a culturii, ci o caracteristică fundamentală a limbii, evidentă mai ales în faza ei primordială, orală, spontană. Du Marsais vorbește de asemenea despre „sensul literal” al discursului și „sensul spiritual” adică „figurat”, care este de trei feluri: *moral*, *alegoric* și *anagogic* (*mistic*). Este de remarcat afirmația că sensul figurat în varianta sa mistică (anagogică) „înalță sufletul către cele cerești” și că sensul alegoric și cel anagogic sînt specifice *Sfintei Scripturi*.

Ideea figurii ca deviere a fost agreată de mulți teoreticieni. De exemplu, Fontanier, apreciat drept „întemeietor al retoricii



moderne”, considera figurile drept „aspecte, forme, întorsături mai mult sau mai puțin deosebite (...), prin care discursul, în exprimarea ideilor, gândurilor și sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă și banală”.

Între definițiile prilejuite de abordarea structuralistă a retoricii, mai acceptabilă, deși nu pe deplin satisfăcătoare, ni s-a părut aceea a lui G. Genette: „Între literă și sens – spune el – între ceea ce poetul a scris și ceea ce a gândit, se creează o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă figură, și vor fi tot atâtea figuri cîte forme vom putea găsi pentru spațiul de fiecare dată creat între linia semnificantului și cea a semnificatului”.

În ceea ce ne privește, credem că expresivitatea este inerentă limbii, că ea precede limbajul obișnuit, plat, uzual, care este o formă degradată a limbajului primordial, eminent poetic. Figura nu este altceva decît forța revelatoare a logosului născător de real, tensiunea dintre semnificant și semnificat izvorîta din Verbul divin. Singura deviere despre care putem vorbi este a limbajului prozaic față de cel poetic, a normei care se abate, prin reglementare, de la limba vie, originară. Din multe exemple care ar putea sluji această opinie vom apela doar la cel oferit de A. Warren, care îl citează pe Machen cu ideea că poezia e consubstanțială religiei și că „mitul religios reprezintă fundamentarea pe scară largă a metaforei poetice”.

Clasificarea figurilor de stil este o chestiune destul de complicată. Numărul figurilor fiind foarte mare (clasificările riguroase găsesc peste două sute cincizeci), ordonarea lor în diverse categorii apare ca o necesitate. Numai că teoreticienii nu cad întotdeauna de acord asupra criteriilor care stau la baza demersului taxinomic. Iată cîteva clasificări:

Du Marsais:

Figuri: - de gândire (nu își modifică sensul chiar dacă se schimbă cuvintele)

- de cuvinte: - de dicțiune (se modifică sunetele sau silabele cuvintelor)

- de construcție (de exemplu silepsa)

- figuri în genul repetiției (cuvintele nu își modifică semnificația)



- tropi (cuvintele capătă semnificații deosebite de semnificația proprie)

N. Beauzée:

Figuri: - de dicțiune  
- de sintaxă  
- de discurs (tropi)  
- de elocuțiune  
- de stil

P. Fontanier:

Figuri: - ale cuvintelor: - tropi - de semnificație  
- de expresie  
- nontropi: - de dicțiune  
- de construcție  
- de elocuțiune  
- de stil  
  
- de gândire

Autorii *Retoricii generale*

Figuri: - metaplasme (figuri formale)  
- metataxe (figuri de sintaxa)  
- metasememe (figuri semantice)  
- metalogisme (figuri de gândire)

## Tropii

Reprezintă o categorie aparte a figurilor. Tropul (lat. *tropus*, gr. *tropos* = „întorsătură”) a fost definit de Quintilian ca „mutare iscusită a unui cuvânt sau a unei expresii din înțelesul său propriu într-un alt înțeles”. Această definiție e valabilă și astăzi, după două milenii de teorii și clasificări, când se admite unanim că tropul este „un procedeu prin care se modifică sensul fundamental al cuvântului”. Dacă retorica clasică înțelegea tropul ca o modificare a legăturilor dintre semnificant și semnificat, retorica modernă (structuralistă) are în vedere interacțiunea dintre diferitele sensuri posibile ale semnificantului care își caută mereu un alt semnificat.

Tropul are un sens propriu, utilitar al cuvîntului și unul figurat, determinat de context.

Du Marsais observa că tropii dau forță expresiei, împodobesc discursul, îl fac mai nobil, deghizează ideile neplăcute și îmbogățesc limba. Însușirea lor esențială este însă aceea că ei nu exprimă direct ideea, ci o sugerează, apelînd la o idee accesorie.

La rîndul său, Tomașevski apreciază că tropii „au calitatea de a trezi o atitudine emoțională în raport cu tema, de a sugera niște sentimente”.

S-au identificat două tipuri fundamentale de tropi: *metafora* (trop prin asemănare) și *metonimia* (trop prin corespondență sau prin conexiune sau de contiguitate etc.). G. Genette confirmă că „tropii sînt figuri de semnificație, iar metafora și metonimia sînt poli ai tipologiei limbajului și literaturii”.

Sînt tropi: *metafora*, *metonimia*, *catachreza*, *sinecdoca*, *epitetul*, *personificarea*, *alegoria*, *ironia*, *comparația*, *litota*, *hiperbola* etc.

## Alegoria

Provine din gr. *allegoria* („a vorbi astfel”) și denumește o figură de stil care apelează la obiecte și fenomene convenționale pentru a sugera anumite idei. Este, cu alte cuvinte, o suită de imagini (metafore, comparații, epitete, hiperbole etc.) prin care se concretizează idei generale (iubirea, ura, prietenia, moartea, războiul etc.). Este recunoscută transparența alegoriei, gradul ei redus de încifrare, convenționalitatea sa presupunînd „o relație dinainte cunoscută dintre două fenomene confruntate, în timp ce metafora poate fi cu desăvîrșire nouă și neașteptată”.

Deși „are foarte mare legătură cu metafora” (Du Marsais), alegoria nu trebuie confundată cu aceasta, întrucît metafora nu oferă decît un singur sens (sensul figurat), în timp ce alegoria are dublu sens: literal și figurat (Fontanier). De exemplu, în *Miorița* moartea este prezentată ca o nuntă, alegoria constituind cam un sfert din baladă, în timp ce expresia „o mîndră crăiasă / a lumii mireasă” din această amplă desfășurare este doar o metaforă a morții.



Alegoria nu e doar figură de stil detectabilă pe segmente mici, ci și procedeu de compoziție, atunci când se extinde la părți ale unei specii, sau chiar la specii întregi. Astfel fabula folosește haina alegorică pentru a promova o morală iar basmul nu e decît o alegorie a luptei dintre bine și rău. Există de asemenea nuvele, romane sau piese de teatru alegorice. *Metamorfoza* lui Kafka este o alegorie a înstrăinării, *Ciuma* lui Camus semnifică răul fizic și moral, iar *Rinocerii* lui Eugen Ionescu reprezintă o alegorie a fascismului în special și dezumanizării în general. Alte opere alegorice: *Cîntarea cîntărilor* a lui Solomon, *Divina comedie* de Dante, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift, *Micromegas* de Voltaire, *Discipolii la Sais* de Novalis, *Istoria ieroglifică* de D. Cantemir, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Noaptea de decembrie* de Al. Macedonski.

Alegoria nu trebuie confundată nici cu *simbolul*, trop format dintr-un singur cuvînt, de fapt o metaforă recurentă, chiar dacă ambele figuri concretizează abstracțiuni. Astfel, balada *Monastirea Argeșului* este o alegorie a jertfei pentru creație, iar biserica este un simbol al creației înseși.

Exemplu:

Dintre sute de catarge  
Care lasă malurile,  
Cîte oare le vor sparge  
Vînturile valurile?

(M. Eminescu, *Dintre sute de catarge*)

## Aliterația

Termenul *alliteratio* a fost inventat de umanistul italian Pontanus (secolul al XV-lea) pentru a desemna repetarea în cuvinte succesive, a uneia sau mai multor consoane, aflate de obicei la începutul cuvîntului, cu scopul de a crea impresii imitative.

Aliterația este o figură de sunet („de dicțiune”) de factură onomatopeică și se deosebește de eufonie care repetă vocale pentru a crea efecte muzicale.

Exemple:

Care vine, vine, vine calcă totul în picioare”

(M. Eminescu – *Scrisoare III*)

Vîjînd ca vijelia și ca plesnetul de ploaie”

(M. Eminescu – *Scrisoare III*)

Prin vulturi vîntul viu vuia”

(G. Coșbuc – *Nunta Zamfirei*)

Și zalele-i zuruie crunte”

(G. Coșbuc – *Pașa Hassan*)

## Anafora

Termenul este de origine greacă (*anaphora* = „ridicare”) și desemnează o figură de stil constînd în repetarea unui cuvînt la începutul mai multor versuri (în poezie) sau fraze (în proză). Putem întîlni anafora și la nivelul propoziției, efectul fiind mereu același: de intensificare.

Anafora este opusul epiforei, caz în care cuvîntul repetat se află la sfîrșitul versului ori al segmentului în proză.

Exemple:

*A noastră-i jalea cea mai mare*

*A noastră-i truda cea mai sfîntă*

(O. Goga - *Plugarii*)

*Că vru ea un domn drept, și n-am despuiat pe unii ca să  
îmbogățesc pe alții... că vru ea un domn treaz, și-am vegheat,  
ca să-și odihnească sufletul ei ostenit ... că vru ea ca numele  
ei să-l știe și să-l cinstească toți ...*

(B. Ștefănescu-Delavrancea – *Apus de soare*)

*Doina zic, doina suspin*

*Tot cu doina mă mai țin.*

*Doina zic, doina șoptesc*

*Tot cu doina viețuiesc.*

(Folclor)



## Antiteza

Prin antiteză (<gr. *antithesis* = „opозиție”) se pun alături doi termeni opuși pentru a se reliefa reciproc. Termenul este preluat din filosofie, unde antiteza formează o triadă împreună cu teza și sinteza.

Înrudită cu oximoronul și paradoxul, antiteza este o imagine de mare forță, prin tensiunea psihică pe care o creează. Romanticii, care o percepeau ca pe o expresie a dualității universale, au cultivat-o intens, atât ca figură de stil, cât și ca procedeu compozițional. Între marii iubitori de antiteze (Petrarca, Shakespeare, Goethe, Novalis, Hugo, Baudelaire, Vigny) se numără și Eminescu, în opera căruia antiteza apare atât ca procedeu cât și ca figură de stil. De exemplu, poeziile *Epigonii* și *Scrisoarea III* sînt construite pe antiteza trecut – prezent, *Luceafărul* și *Floare-albastră* au în comun antiteza omul de geniu – omul comun ș.a.m.d. Există și titluri antitetice: *Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, aceste antiteze fiind aici figuri de stil, iar la nivelul textului procedee compoziționale.

### Exemple:

*Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează;*

*Ea o inimă de aur – El un suflet apostat;*

(M. Eminescu, *Înger și demon*)

*Copacii albi, copacii negri*

*Stau goi în parcul solitar*

(G. Bacovia, *Decor*)

*În apa ei verzuie jucau sterlici de miere*

*Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață*

*Dar fălcile-nclăștîndu-și, cu ultima putere*

*Bătîndu-se cu moartea, uitase de viață!*

(V. Voiculescu, *În Grădina Ghetsemani*)

## Antonomaza

Provine din gr. *antonomasia* („un nume pentru alte nume”) și este o variantă de sinecdocă prin care un nume propriu este înlocuit fie prin unul comun fie printr-o perifrază, sau invers.

Exemple:

„Creangă este un *Homer al nostru*”

(G. Ibrăileanu)

Miltiade este numit „învingătorul de la Maratton”

Blaga – „poetul din Lancrăm”

Leonardo da Vinci – „autorul *Giocondei*”

În limbajul popular diavolul are diverse nume: „spurcatul”, „necuratul”, „cel viclean”, „ucigă-l crucea”, „ducă-se pe pustii” etc.

### Catachreza

Termenul a fost folosit din antichitate (lat. *catachresis*, gr. *katachresis* = „abuz”) și se referea la folosirea cu sens figurat a unui cuvânt pentru a da nume unui obiect ce nu are denumire proprie.

Catachreza este o metaforă „tocită” prin uzură, o metaforă de care se abuzează prin utilizare în limbajul practic. De exemplu, cuvântul „picior”, care la origine denumește o parte a corpului omenesc, este folosit prin extensie în sintagme precum: „piciorul mesei”, „piciorul patului”, „piciorul muntelui” etc. La fel se spune: „gura peșterii”, „gura cămășii”, „gura sticlei”, „gâtul sticlei” etc. În limbaj popular se spune „strungă” pentru spațiu dintre dinții din față, cuvântul denumind inițial deschizătura îngustă prin care trec oile la muls. În limba franceză *gorge* a însemnat mai întâi „gât”, apoi „trecătoare, chei”, iar în limba germană *Blatt* avea la început sensul de „frunză” apoi și de „foaie” (*Blatt Papier*) sau „ziar” ș.a.m.d.

### Comparația

Figură de stil apropiată de metaforă, comparația (<lat. *comparatio* = „asemănare”) constă în stabilirea unei asemănări între un termen folosit cu sens propriu și unul folosit cu sens figurat. Cei doi termeni sînt legați prin elemente morfologice diverse: *ca*, *precum*, *asemenea*, *aidoma*, *cît*, *așadar*, *întocmai ca*, *a părea*, *a semăna*. Ca și metafora, comparația funcționează pe principiul



asemănării dintre un termen utilizat cu sens propriu și un altul utilizat cu sens figurat. Dacă în cazul metaforei termenul folosit cu sens propriu lipsește de cele mai multe ori, în comparație este necesară prezența ambilor termeni. La un moment dat se pune problema diferenței dintre comparație și metaforă, care este, în cele din urmă, una formală. Prezența elementului de legătură indică întotdeauna comparația.

Comparația este o figură de stil cu mare vechime și frecvență în literatură; alături de metaforă și alegorie, ea este prezentă și în epopeile homerice. Mult utilizată în descrieri, în special în cele clasice, ea este privită cu condescendență de scriitorii moderni.

Fontanier menționa câteva exigențe ale comparației: să fie exactă și adevărată, să presupună o bună cunoaștere a obiectului cu care se compară, să fie neașteptată, nouă, uimitoare.

Există atât comparații simple, ai căror termeni sînt cuvinte sau sintagme: „le simțim ca-n vis pe toate”, „fața-i roșie ca mărul” (M. Eminescu), cât și comparații dezvoltate, unde elementele sînt propoziții sau chiar fraze: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare, mărește și mai tare taina nopții, așa îmbogățesc și cu întunecata zară / cu largi fiori de sfînt mister” (L. Blaga).

#### Exemple:

*Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,  
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,  
Astfel într-a vecinicii noapte pururea adîncă,  
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...*

(M. Eminescu)

*Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,  
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată*

(M. Eminescu)

*Smărăndița (...) plîngea ca o mireasă*

(I. Creangă)

*De mii de ani s-a plămădit aici ca într-o înfrigurare viața*

(M. Sadoveanu)

*Rîul luciu se-ncovoie sub copaci ca un balaur!*

(V. Alecsandri)

*Dinții seamănă cu niște perle*

(B. Tomașevski)

## Enumeratia

Enumeratia (<lat. *enumeratio* = „enumerare”) era în retorica antică un element al discursului, precedent *perorației*, în care erau recapitulate toate dovezile cuprinse în *argumentație*. Ca figură de stil, enumeratia amplifică imaginea prin prezentarea detaliată a unui aspect al realității, prin însiruirea elementelor sale componente.

Exemplu:

C-am avut nuntași

Brazi și păltinași

Preoți, munții mari,

Paseri, lăutari

Păsărele mii și stele făclii

(Miorița)

Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară

(V. Alecsandri)

Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile ni erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea

(I. Creangă)

## Epitetul

La fel de vechi ca însăși literatura, epitetul (<gr. *epitheton* = „care e pus lângă”) este figura de stil prin care un determinant pune în lumină însușirea estetică a unui obiect sau a unei acțiuni. Pentru Vianu sînt estetice „acele (însușiri, n.n.) care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului”.

Determinatul poate fi un nume sau un verb, iar determinantul poate fi adjectiv, substantiv sau adverb. Tomașevski consideră epitetul o „determinare poetică”, deosebită de „determinarea logică”,



lipsită de expresivitate. Pentru a distinge un epitet de un adjectiv, Fontanier adoptă o regulă mai veche: dacă prin suprimarea determinantului enunțul își pierde înțelesul, avem un adjectiv obișnuit; dacă își pierde culoarea, dar nu și înțelesul, avem un epitet.

Epitetul este un cuvânt folosit cu sens figurat, ceea ce îl apropie de comparație și de metaforă. De exemplu, „cicoarea ochilor” este o metaforă, „ochii ca cicoarea” este o comparație iar „ochii de cicoare” un epitet. Toate aceste trei figuri presupun existența a doi termeni: unul cu sens propriu, altul cu sens figurat. În cazul metaforei termenul cu sens propriu lipsește sau apare într-o formă vagă, în comparație sînt prezenți ambii termeni, uniți printr-o copulă, iar epitetul are următoarea structură: termenul cu sens propriu este determinatul, iar termenul cu sens figurat este determinantul.

Întrucît epitetul se apropie și de alte figuri de stil, se vorbește despre epitet metaforic, personificator, hiperbolizant etc.

Aplicînd diverse criterii taxinomice, T. Vianu distinge: *epitete apreciative* („o luptă de arhanghel, triumful de martir” – I. Heliade-Rădulescu), *epitete evocative*, care pot fi *morale*, („mințea beată”, „veselul Alecsandri” – Eminescu) și *fizice* („narcisele albe”, „luna argintie”), *epitete ornante*, adică *generalizatoare* (lumea-i veselă și tristă – Eminescu), *epitete individuale* („Pe-a secerii sclipire nendurată” – O. Goga), *epitete antitetice*, adică *oximoroane* („farmec dureros”, „dulce jale”) ș.a.m.d.

Epitetul e o figură dublă (epitet și inversiune): „Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu” (M. Eminescu).

### Exemple:

Luna varsă peste toate *voluptoasa* ei văpaie

(M. Eminescu)

Și-auzi *mândra* glăsuire a pădurii de argint

(M. Eminescu)

Dormeau *adînc* sicriile de plumb

(G. Bacovia)

Tîmpla apasă pe umăr. Pășesc ca pe-o altă

Planetă, *imensă, străină* și grea

(N. Labiș)

## Eufonia

Provine din gr. *euphonia* (*eu* = „bine” și *phone* = „sunet”) și denumește o figură fonologică prin care se urmărește potrivirea în așa fel a vocalelor și consoanelor, încât sonoritatea să fie cât mai armonioasă și cât mai plăcută. Eufonia evită sunetele sau grupurile de sunete stridente, nemuzicale ca și aglomerarea vocalelor sau consoanelor în grupuri compacte, mizînd pe alternarea vocalelor și consoanelor.

Tomașevski distinge între *eufonia cantitativă* (*euritmia*), la care concură cadența, intonația și ritmul și *eufonia calitativă*, care este de două feluri: *acustică* (utilizarea unor îmbinări plăcute pentru auz) și *articulară* (urmărește o pronunție cât mai comodă).

Pe eufonie s-a pus accent cu deosebire în epocile clasice, caracterizate prin aspirația către forma perfectă.

### Exemple:

Argint e pe ape și aur în aer  
(M. Eminescu)

Așteptăm într-un loc unde încă mai sună

Din undele apelor line, izvoarele.

Cînd va scăpăta soarele, cînd va răsări luna,

Aici vor veni în șirag să s-adape

Una cîte una, căprioarele

(N. Labiș)

## Exclamația (retorică)

Termenul provine din latină (*exclamare* = „a striga”) și denumește un procedeu artistic constînd în exprimarea unui sentiment puternic, prin exclamații și interjecții. Exclamația are valoare stilistică doar atunci cînd nu este sinceră, ci plăsmuită, retorică. Ea trebuie să dea impresia unui sentiment viu și spontan.

### Exemple:

Oh! Oh! Oh! Săracă țară a Moldovei!

(Ion Neculce)



N-aș trăi la câmp, Doamne ferește! Halal de noi!

(Ion Creangă)

Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi

Să ajung-a fi stăpînă și pe țară și pe noi!

(M. Eminescu)

## Gradația

Gradația (<lat. *gradatio* <*gradus* = „grad, treaptă”) este o figură de stil care constă în trecerea progresivă de la o treaptă la alta a unui aspect al realității cu scopul de a-i spori, prin intensificare, expresivitatea.

Gradația poate fi *ascendentă* (*climax*) sau *descendentă* (*anticlimax*). În cadrul gradației ascendente intensitatea crește din ce în ce mai mult, ajungînd la un punct culminant:

Îl vede azi, îl vede mâni

Astfel dorința-i gata:

El iar, privind de săptămîni,

Îi cade dragă fata.

(M. Eminescu)

Gradația descendentă cunoaște o slăbire a intensității de la o treaptă la alta:

Mai departe, mai departe,

Mai încet, tot mai încet,

Sufletu-mi nemîngîiet

Îndulcind cu dor de moarte

(M. Eminescu)

În desfășurarea ei, gradația poate antrena uneori și alte figuri de stil: epitete, comparații, metafore, enumerații, repetiții, hiperbole etc.

Critica modernă vorbește despre gradație și în situația în care un personaj se transformă din punct de vedere psihologic moral sau intelectual, evoluînd treptat de la o stare la alta.

Exemple:

Mihai îl zărește și-alege vro doi,

Se-ntoarce și pleacă spre gloată

Ca volbura toamnei se-nvîrte el roată  
Și intră-n urdie ca lupu-ntre oi  
Și-o frînge degrabă și-o bate înapoi  
Și-o vîntură toată

(G. Coșbuc)

Zidul se suia  
Și o cuprindea  
Pîn' la gleznișoare  
Pîn' la pulpișoare  
Pîn' la costișoare...

(Monastirea Argeșului)

Am descoperit că orbesc încetul cu încetul, așa că n-a existat un moment anume. A venit treptat, ca un amurg de vară. Eram bibliotecar-șef la Biblioteca Națională și am început să descopăr că sînt înconjurat de cărți fără litere. Apoi prietenii mei și-au pierdut chipurile. Apoi am descoperit că nu mai e nimeni în oglindă.

(J. L. Borges, traducere de M. Simion Constantinescu)

## Hiperbola

Termenul provine din gr. *hyperbole* (*hyper* = „peste” și *ballein* = „a arunca”) și desemnează o figură de stil constînd în exagerarea prin mărire sau micșorare, a trăsăturilor unui aspect al realității pentru a impresiona cititorul.

Hiperbola este întâlnită în folclor ca procedeu de realizare a fantasticului și uneori e atît de des utilizată în limbajul popular, încît își pierde expresivitatea („mort de sete”, „înghețat de spaimă”, „fierbea de mînie”). Hiperbola tinde să opereze ca o metaforă („privirea ta mă arde”), ca o comparație („iute ca gîndul”) sau ca epitet („ucigătoare visuri”).

Există opere în care hiperbola este generalizată, ca în cazul celor avînd eroi de dimensiuni cu totul neobișnuite: *Gargantua și Pantagruel* de Fr. Rabelais, *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift, *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.



**Exemple:**

Iar Oşlobanu cu ciubotele dintr-o vacă şi cu tălpile din  
alta.

(I. Creangă)

Sălbatecul vodă e-n zale şi fier  
Şi zalele-i zuruie crunte,  
Gigantică poartă-o cupolă pe frunte,  
Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger,  
Iar barda-i din stînga ajunge la cer  
Şi vodă-i un munte

(G. Coşbuc)

Pentru-a crucii biruinţă se mişcară rîuri-rîuri,  
Ori din codri răscolite, ori stîrnite din pustiuri;  
Zguduind din pacea-adîncă ale lumii începuturi,  
Înegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,  
Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii,  
Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii !...

(M. Eminescu)

**Interogaţia (retorică)**

Interogaţia (<lat. *interrogatio* = „întrebare”) este o figură de stil prin care autorul sau poetul pune o întrebare sau un şir de întrebări la care nu aşteaptă un răspuns. Oratorul foloseşte interogaţia pentru a convinge, iar poetul pentru a-şi exprima sentimente sau stări, dar niciodată îndoieli.

**Exemple:**

Ce mângăiere i-au rămas? Nici una. Ce sprijeneală i-au rămas? Nici una. Ce priietin i s-arată? Nici unul.

(D. Cantemir)

Nu eşti frumoasă, nu eşti înavuţită?... N-ai feciori mulţi care te iubesc? N-ai cartea de viteză a trecutului şi a viitorului înaintea ta?... Pentru ce curg lacrămile tale?...

(Al. Russo)

De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu?  
Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?

(M. Eminescu)

## Inversiunea

Termenul provine din latină (*inversio* = „răsturnare”) și denumește o figură de stil realizată prin inversarea ordinii obișnuite a cuvintelor cu scopul de a scoate în evidență un anumit aspect. Punerea adjectivului în fața determinatului este socotită un procedeu poetic, chiar dacă e vorba de un adjectiv obișnuit, („o *prea frumoasă fată*”, „*galbenele file*”). Dacă adjectivul antepus este un epitet se obține o figură dublă („O *tînără* umbră de soare-l ferește”, „Și dulce e viața în *rozul* Bagdad” – Al. Macedonski).

Inversiunile verbale sînt specifice limbajului popular („Jelui-m-aș și n-am cui”).

### Exemple:

*Plecatu-s-au* cornul inorogului, *împiedicatu-s-au* pașii celui iute, *închisu-s-au* cărările cele neumblate...

(D. Cantemir)

Lângă salcâm *sta-vom* noi noaptea întreagă

Ore întregi *spune-ți-voi* cît îmi ești dragă

(M. Eminescu)

„Ai noștri tineri la Paris *învață*

La gît *cravatei cum să lege nodul*”

(M. Eminescu)

„Vom merge spre *fierbintea, frenetica viață*,

Spre sînul ei puternic, cioplit în *dur bazalt*”

(I. Barbu)

## Invocația (retorică)

În antichitate poeții erau conștienți de faptul că inspirația și talentul sînt daruri cerești, drept pentru care își începeau lucrarea cu o invocație către o divinitate protectoare, adesea către muză („Cîntă



zeiță mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul” – Homer, *Iliada*). Invocația (<lat. *invocatio* = „invocație”) a devenit apoi o figură retorică prin care poetul se adresa unui personaj absent sau imaginar (de regulă o divinitate).

#### Exemple:

Muză! Ce lui Omir odinioară  
Cîntași Vatrahomiomahia  
Cîntă și mie, fii bunișoară,  
Toate cîte făcu țigănia

(Ion Budai-Deleanu)

Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punînd mîna pe ei,  
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,  
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,  
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni !

(M. Eminescu)

### Ironia

Du Marsais definea ironia (<lat. *ironia* <gr. *eironia* = „ironie, simulare”) drept „o figură prin care vrem să lăsăm să se înțeleagă contrariul celor spuse”, în care cuvintele „nu sînt luate în sens propriu și literal”.

Dar figura care exprimă contrariul celor spuse este antifraza, clasă din care fac parte, pe lîngă ironie, litota, eufemismul și asteismul. Spre deosebire de aceste figuri însă, ironia presupune o atitudine duplicitară (una spune, alta gîndește), care poate îmbrăca diverse nuanțe, de la autopersiflare și falsă modestie, la batjocura amabilă și sarcasm.

La vechii greci ironia era o formă prin care cel inteligent simula ignoranța, pentru a stimula gîndirea preopinentului, cum făcea Socrate. Ilumiiniștii o foloseau pentru a-i ridiculiza pe contemporani iar romanticii o înțelegeau în sens filosofic, ca „liberate de spirit” (R. Huch), ironia fiind pentru ei o formă a nemărginitei iubiri (L. Tieck).

#### Exemple:

O te-admir progenitură de origine romană!

(M. Eminescu)

„Metafora este probabil cea mai rodnică facultate pe care o posedă omul. Eficiența ei ajunge să atingă hotarele taumaturgiei și din creaturile sale în timp ce o plămăuie, așa cum chirurgul distrat își lasă un instrument în abdomenul pacientului operat”. Prin aceste cuvinte Ortega y Gasset ne ajută să înțelegem mai bine de ce metafora nu e socotită doar un trop între ceilalți, ci regina figurilor și poezia însăși (T. Vianu).

Conceptul are etimologie greacă (*metaphora* = „deplasare”) și a trezit un mare interes în rândul teoreticienilor. De la Aristotel pînă la P. Ricœur metafora a constituit obiectul atîtor studii și teorii, încît o prezentare chiar succintă a lor ar însemna o inadecvare la scopul și dimensiunile lucrării de față și ar comporta, în plus, riscul relativizării. Pentru o mai bună înțelegere a noțiunii vom aminti totuși cîteva opinii, pe care le considerăm semnificative:

## Metafora

(I. Creangă)

Măriuca Savului, care, drept să vă spun, nu-mi era urîdă...

Exemplu:

Litota (<gr. *litotis* = „micime, simplitate”) este o figură de stil opusă hiperbolei, în sensul că procedează la atenuare sau la negație pentru a evidenția un anumit aspect. Du Marsais consideră că sînt litote formule precum „nu este prost”, „nu este fricos”, „nu te dușmănesc”, „nu te pot lăuda”, care înseamnă de fapt „este mai deștept decît s-ar crede”, „este curajos”, „te iubesc”, „nu-mi place purtarea ta”.

## Litota

(I. Creangă)

Tare-mi ești drag !... Te-aș vîrî în sîn, dar nu încapi de urechi...

(I. Creangă)

Doar unu-i Împăratu Roș, vestit pe meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și *milostivirea* lui cea neauzită



-substantiv:

Pe-un pat alb ca un lînțoliu zace *lebăda* murindă,  
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blîndă,  
Viața-i fu o *primăvară*, moartea-o *părere de rău*

(M. Eminescu)

-adjectiv substantivizat: „*tîrziul lumii*”, „*cenușiul vieții*”

-verb:

scripetele a prins a scîrîi pe odgon și apa *rupea* și *fărîma*  
în solzi lumina

(M. Sadoveanu)

Părînd pe veci a *răsări*  
Din urmă moartea-i *paște*

(M. Eminescu)

Imaginea metaforică poate fi formată din unul, două sau mai multe cuvinte. De exemplu, Nichita Stănescu numește ploaia „rîu vertical”, pentru Eminescu vârtejul de apă este „cuibar rotind de ape” iar pentru Blaga misterele sînt „corola de minuni a lumii”.

Metafora este cu atît mai expresivă cu cît asociația dintre cei doi termeni este mai neobișnuită, mai frapantă. Astfel sînt definițiile poetice (de fapt metafore *in praesentia*) pe care Al. Mateevici le dă limbii române: „un șirag de piatră rară”, „foc ce arde”, „frunză verde”, „graiul pîinii”, „roi de fulgere” ș.a.m.d.

Exemple:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,  
Prin care trece albă *regina nopții* moartă

(M. Eminescu)

„Regina nopții” este luna – metaforă *in absentia*

Iar *somnul*, *vameș vieții*, nu vrea să-mi ieie *vamă*.

(M. Eminescu)

Printr-o metaforă *in praesentia* poetul numește somnul „vameșul vieții”. La Eminescu somnul însuși apare în general ca o metaforă, ca o formă a morții. Aici somnul are sensul de liniște, de sfîrșit al zbuciumului zilnic, de adormire a conștiinței. „Vama”, prezentă în două imagini metaforice, una nominală („vameș vieții”) și una verbală („să ieie vamă”) este o metaforă întîlnită și în alte poezii, semnificația de aici fiind aceea de tribut, de dependență față de somn și implicit față de moarte.

Lopețile *săpau* acum *cărări* lungi prin apa purpurie a fluviului.

(M. Sadoveanu)

Prin metaforele *in absentia* „săpau” și „cărări” autorul numește afundarea lopeților în apă și respectiv urma lăsată de ele.

Priveam de la locurile noastre printre *draperiile moi ale sălciilor*.

(M. Sadoveanu)

Metaforă *in praesentia* avînd ca termen-obiect „sălciile” și ca termen-imagine „draperiile”. Din această imagine metaforică face parte și epitetul „moi”.

Dar văile vuiră. Căzută în genunchi  
Își ridicase capul, îl clătină spre stele,  
Îl prăvăli apoi stîrnind pe apă  
Fugare *roiuri negre de mărgele*

(N. Labiș)

Și aici imaginea metaforică este întregită de un epitet, „negre”, întreaga expresie „Roiuri negre de mărgele” fiind termenul-imagine folosit pentru a numi picăturile de sînge.

În somn *sîngele* meu ca un val  
*se trage* din mine  
înapoi în *părinți*

(L. Blaga)

Aici întreaga construcție este de fapt metaforică, o metaforă revelatorie care sugerează, după cum însuși poetul explică undeva, „misterul somnului”.

Eu *te-am rupt* pe tine din aer  
*zeitate* melodioasă, subțire,  
ca să trec *inelul brațului* meu  
în jurul mijlocului tău nervos, ca un deget.

(N. Stănescu)

Dacă avem în vedere titlul poeziei (*Către Galateea*), metafora „te-am rupt din aer” se referă la iubită ca la o plăsmuire a poetului. Următoarea metaforă, „zeitate”, este o imagine a iubitei, iar „inelul brațului” este o metaforă simbol, inelul simbolizînd unirea prin iubire, logodna.

Sînt, Doamne, *un sac de pleavă* și *neghină*  
În *aria pîndită de demon*.



Ca să s-aleagă *boaba* mea puțină  
Mă *vînturi* Tu prin *ciur* și prin *dîrmon*.

Să fiu pe *masa*-Ți *pită* închinată  
Prin cîte *site* *pulberea* să-mi *cern*?  
Să treacă numai *lamura* curată  
Și tot ce-n mine-ai *semănat* etern.

(V. Voiculescu, *Sînt, Doamne*)

Această poezie mistică a lui Voiculescu îndreptățește ideea că metafora este hierofanie, Logosul în forma lui originară, prin care oamenii *se cuminecau* din Dumnezeu. Am putea spune că din metaforă s-a născut, prin cădere și degradare, cuvîntul obișnuit, vehicul al *comunicării*.

Caracterul alegoric, densitatea simbolurilor și a metaforelor și în general înalta expresivitate sînt inerente limbajului mistic. Pentru a da expresie sensurilor lui adînci și tainice, textul religios recurge la imagini. Întreaga simbolistică religioasă nu este altceva decît încercarea de a plăsmui o imagine a transcendenței, a absolutului. Grigore de Nyssa spunea: „Cum te-ar putea preamări vreun cuvînt? Nici un cuvînt nu te poate rosti / (...) Pe Tine, Cel ce dai nume tuturor, / Cum aș putea eu să te numesc pe Tine, / singurul de nenumit?”. A numi nenumitul – aceasta este metafora, la aceasta se reduce poezia.

Textul lui Voiculescu este o rugăciune, o alegorie a nevoinței și a dorinței de comuniune cu divinitatea. Toate cuvintele subliniate sînt metafore. Poetul își evaluează credința, faptele atît de impure („un sac” de „pleavă” și „neghină”, adică o sumă păcate), cauzate de precara condiție umană, de ispitele lumii („aria”, „pîndită de demon”). „Boaba” reprezintă faptele bune care se vădesc prin încercări repetate, sugerate prin metaforele: „mă vînturi”, „ciur”, „dîrmon”.

„Pita” este simbolul comuniunii, al îndumnezeirii omului. Aici ea semnifică de asemenea prinosul ce poetul tinde a fi (dăruire totală, alteritate revenită la esență). „Lamura” este prin definiție o metaforă însemnînd „partea cea mai bună, mai aleasă și mai curată dintr-un lucru”, iar ultima metaforă se referă la pilda semănătorului, care este Dumnezeu, și la nădejdea poetului de a fi un pămînt bun, în care sămînța divină să rodească.

După cum se poate lesne observa, metaforele sînt numeroase și concentrate, toate fiind metafore *in absentia*.

## Metonimia

Ca și metafora, metonimia (<gr. *metonymia* = „înlocuirea unui nume cu altul”) este un trop cap de serie care ia naștere prin substituirea de termeni, dar, spre deosebire de aceasta, înlocuirea nu se face pe baza asemănării ci prin corespondență. Așadar metonimia este figura de stil prin care un obiect este numit cu un termen desemnînd un alt obiect, legat de primul printr-o relație de corespondență.

Tomașevski observă că „metonimia se deosebește de metaforă prin faptul că între sensul propriu și cel figurat există o dependență materială, *obiectele și fenomenele* definite de sensul propriu și cel figurat se află într-o relație de cauzalitate sau într-o altă relație obiectivă”. Teoreticianul rus stabilește și o regulă practică de diferențiere a celor două figuri: metafora poate fi transformată de obicei în comparație, pe cînd metonimia nu permite această operație.

În metonimie se substituie:

-cauza prin efect:

La noi sînt cîntece și flori

Și *lacrimi* multe, multe

(O. Goga)

(*lacrimi* în loc de *suferință, jale*)

-efectul prin cauză:

Fața-i roșie ca mărul, *de noroc* i-s umezi ochii

(M. Eminescu)

(*noroc* în loc de *lacrimi de fericire*)

-conținutul prin obiect:

Stăpînul vitreg vă lovește

cînd *cerul* bine-vă-cuvîntă

(O. Goga)

(*cerul* în loc de *Dumnezeu*)

Destul de des se întîlnesc metonimii de tipul „îi place *paharul*”, unde *pahar* are sensul de *băutură*.



-opera prin numele autorului:

Se spune: „Am achiziționat *un Van Gogh* sau *un Eminescu*” făcându-se referire a operele lor.

-numele produsului prin numele locului de proveniență:

Și *Cotnarul* amintirii în pahare să se toarne

(I. Pillat)

În același sens se mai spune *un bordeaux*, *un cașmir*, *o olandă*, *un persan* pentru produse provenind din aceste locuri.

-numele profesiei prin numele instrumentului:

*un maestru al penelului* pentru *un pictor*

*un condei de excepție* pentru *un scriitor*

-numele unui lucru prin simbolul lui:

*tronul*, *sceptrul*, *coroana* pentru *puterea regală*

*purpura* pentru *suverani*

*roba* pentru *magistrați*

*rasa* pentru *călugări*

*jugul*, *lanțul*, *fierul* pentru *sclavie*

*crucea* pentru *creștinism*

*semiluna* pentru *mahomedanism*

Exemplu: Tot ce stă în umbra *crucii*, împărați și regi s-adună

Să dea piept cu uraganul ridicat de *semilună*.

(M. Eminescu)

## Oximoronul

Termenul provine din grecescul *oxymoron* (*oxys* = „mușcătură” și *moros* = „nebun”) și denumește o figură de stil rezultată prin alăturarea a doi termeni contradictorii. Spre deosebire de antiteză de care se apropie ca figură antinomică, oximoronul este un epitet al cărui sens se opune sensului cuvântului determinat.

Figură de mare efect, oximoronul creează imagini surprinzătoare, depășind adesea tenta ironică și revelând adevăruri fundamentale.

Exemple:

De-*mbunătățiri rele* cât vrei sîntem sătui

(Gr. Alexandrescu)

Venere *marmură caldă*, ochi de piatră cu scânteie

(M. Eminescu)

Și *durerea mea cea dulce* cu durerea ta alin-o

(M. Eminescu)

Mai multă noapte, mai multă noapte...

Beznă măreață, mumă a luminii

Uger de umbră dulci ți-s ciorchinii...

Sugem cu somnul *negrul tău lapte*.

(V. Voiculescu)

Ah! *Sprinteneală grea, orgoliu sec!*

Hău hîd în forme minunate! Fum

Scăpărător, foc rece, fulg de plumb,

Somn veșnic treaz, bolnavă sănătate!

.....

Iubirea-i fum ce-și are-n plîns izvor

Curată-i para-n ochii plini de dor;

De-o tulburi, e o mare-n agonie,

Și ce mai e? *Cuminte nebunie*

Și *dulce fiere* care prins te ține"

(W. Shakespeare, traducere de Virgil Teodorescu)

## Paradoxul

Conform etimonului său grecesc (*paradoxos* = „contrar așteptării, extraordinar”) paradoxul e o figura de stil care surprinde prin contradicția ce o conține (A doua parte a enunțului se opune afirmației din prima parte).

Figură antinomică, la fel ca antiteza și oximoronul, paradoxul conferă discursului vigoare și profunzime.

A fost cultivat mai întâi de sofistii greci, apoi de retorii romani iar mai târziu de scriitorii din toate epocile: Shakespeare, La Rochefoucauld, La Bruyère, J. J. Rousseau, Voltaire, H. Heine, O. Wilde, B. Show, etc.

În literatura română au fost mari amatori de paradoxuri I. L. Caragiale și E. Cioran.



### Exemple:

- Știu că nu știu nimic*  
(Socrate)
- Chiar dacă tac, spun îndestul*  
(Cicero)
- Cine folosește forța își dovedește slăbiciunea*  
(R. Tagore)
- Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători*  
(I. L. Caragiale)
- Iubesc istoria României cu o ură grea*  
(E. Cioran)

## Personificarea

Personificarea (<fr. *personification*) este o variantă mai nouă a prozopopeii (<gr. *prosopopoiia* <*prosopon* = „persoană” și *poiein* = „a face”) și constă în a atribui unui obiect sau unei abstracțiuni însușiri omenești care se referă la înfățișare, comportament, mentalitate, limbaj, sentimente ș.a.m.d.

Este indispensabilă fantasticului și se întâlnește în specii cum ar fi fabula, legenda, basmul, balada etc.

Literatura populară nu se poate lipsi de ea, iar literatura cultă îi acordă importanță doar în anumite epoci (de pildă în romantism).

### Exemple:

Oiță bîrsană,  
De ești năzdrăvană,  
Și de-o fi să mor...  
(Miorița)

Codrule, codruțule,  
Ce mai faci, drăguțule  
Că de cînd nu ne-am văzut  
Multă vreme a trecut  
(M. Eminescu)

Iar codrii ce-nfrățiți cu noi  
Își înfioară sînul

Spun că din lacrimi e-mpletit  
Și *Oltul, biet, bătrînul*

(O. Goga)

Fulgi uriași deasupra țării cad,  
Pe bărăgane *vînturile țipă*

(N. Labiș)

Și *melodia a întins* spre tine  
*brațele ei reci*

(N. Stănescu)

## Repetiția

Repetiția (<lat. *repetitio*) este figura de stil constînd în repetarea unor sunete, cuvinte, sintagme cu scopul de a mări expresivitatea.

Repetiția este *fonologică* (de exemplu *aliterația*), atunci cînd se repetă sunete, *lexicală*, cînd se repetă cuvinte sau sintagme și *gramaticală* (de exemplu *chiasmul*) cînd se repetă o structură mai amplă.

### Exemple:

*Jelui-m-aș și n-am cui!*

*Jelui-m-aș vîntului,*

*Vîntului, crivățului*

(Toma Alimoș)

*Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge* iară

(V. Alexandri)

*Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare*

(M. Eminescu)

Dormeau adînc sicriele *de plumb*

Și flori *de plumb* și funerar vestmînt -

Stam singur în cavou... și era vînt...

Și scîrțiau coroanele *de plumb*.

(G. Bacovia)



## Sinecdoca

Denumită și *comprehensiune*, sinecdoca (<gr. *synekdoke* = „cuprindere la un loc”) este o variantă a metonimiei cu care se confundă uneori. Spre deosebire de aceasta însă sinecdoca implică raporturi calitative între întreg și parte, gen și specie, plural și singular, obiect și material ș.a.m.d.

Du Marsais explică astfel diferența dintre metonimie și sinecdocă: „în metonimie iau un nume în locul altuia în timp ce în sinecdocă iau ceea ce este *mai mult* pentru ceea ce este *mai puțin*, sau ceea ce este *mai puțin* pentru ceea ce este *mai mult*”.

În sinecdocă se substituie:

-întregul prin parte (sau invers):

Dintre sute de *catarge*

Care lasă malurile

(M. Eminescu)

(*catarge* în loc de *corăbii*)

-specia prin gen (sau invers):

*făptura lui Dumnezeu* în loc de *om*

-pluralul prin singular (sau invers):

Bolliac cânta *iobagul* și-a lui lanțuri de aramă

(M. Eminescu)

(*iobagul* în loc de *iobagii*)

-obiectul prin materia din care este făcut:

*Alămurile* din orchestră au tăcut

(I. Minulescu)

(*alămuri* în loc de *trompete*)

-concretul prin abstract:

*Minciuna* stă cu regele la masă

(Al. Vlahuță)

(*minciuna* în loc de *sfetnici mincinoși*)

În exemplul: „*Mîna* care-a dorit *sceptrul universului*...” avem două sinecdoce: *mîna* în loc de *om* și *sceptru universului* în loc de *cunoașterea absolută*

## VII. ELEMENTE DE PROZODIE

Prozodia (<gr. *prosodia* = „intonare, accentuare”) studiază tehnica versificației, adică modul de combinare a vocalelor și consoanelor, cantitatea și durata lor, pauzele, accentul, intonația etc. Noțiunea de *prozodie* se mai folosește pentru a denumi știința grupării în unități metrice, fiind în acest caz sinonimă cu *metrica*.

Elementele cu care prozodia operează în mod curent sînt: ritmul, rima, măsura, cezura, versul, strofa, refrenul.

### Ritmul

În Grecia antică *rhythmos* însemna „număr, măsură, cadență” și desemna inițial sincronizarea prin comenzi a diferitelor grupuri de muncă. De la ritmul muncii s-a ajuns apoi la ritmul versului, obținut prin repetarea unităților izometrice. Aceste unități, caracterizate prin combinarea regulată a silabelor accentuate și neaccentuate, se numesc *picioare metrice*. Un picior metric poate fi format din două, trei sau patru silabe. Pentru mai multă coerență nu vom folosi ca unitate de măsură *mora*, care la antici era egală cu o silabă neaccentuată.

Notînd cu  $\cup$  silaba scurtă (neaccentuată) și cu  $-$  silaba lungă (accentuată) obținem următorul tabel al picioarelor metrice:

#### a) Picior metric de două silabe

1.	Pirihicul	$\cup$	$\cup$
2.	Troheul	$-$	$\cup$
3.	Iambul	$\cup$	$-$
4.	Spondeul	$-$	$-$

#### b) Picior metric de trei silabe:

1.	Tribrahul	$\cup$	$\cup$	$\cup$
2.	Dactilul	$-$	$\cup$	$\cup$
3.	Amfibrahul	$\cup$	$-$	$\cup$
4.	Anapestul	$\cup$	$\cup$	$-$
5.	Creticul	$-$	$\cup$	$-$
6.	Bahicul	$\cup$	$-$	$-$
7.	Molosul	$-$	$-$	$-$



## c) Picior metric de patru silabe:

1.	Proceleusmaticul	U	U	U	U
2.	Peon I	-	U	U	U
3.	Peon II	U	-	U	U
4.	Peon III	U	U	-	U
5.	Peon IV	U	U	U	-
6.	Ionicul mare	-	-	U	U
7.	Ionicul mic	U	U	-	-
8.	Coriambul	-	U	U	-
9.	Antiopastul	U	-	-	U
10.	Diiambul	U	-	U	-
11.	Ditroheul	-	U	-	U
12.	Dispondeul	-	-	-	-
13.	Epitritul I	U	-	-	-
14.	Epitritul II	-	U	-	-
15.	Epitritul III	-	-	U	-
16.	Epitritul IV	-	-	-	U

Vom recurge la exemple doar pentru acele picioare metrice care apar frecvent în poezia noastră, determinînd ritmurile cele mai cunoscute: trohaic, iambic, dactilic, amfibrahic, anapestic.

### 1. Ritmul trohaic

Este alcătuit din picioare metrice bisilabice în care prima silabă este accentuată iar a doua neaccentuată (– U).

Este specific poeziei populare:

Doi- nă / doi nă / cîn-tec dul ce

- U / - U / - U - U

(Doină)

### 2. Ritmul iambic

Este alcătuit din picioare metrice bisilabice în care prima silabă este accentuată, iar a doua neaccentuată (U –).

A fost / o - da - / tă ca-n / po - vești  
 U - / U - - / U - / U - -

(M. Eminescu, *Luceafărul*)

### 3. Ritmul dactilic

Este alcătuit din picioare metrice trisilabice avînd prima silabă accentuată iar următoarele două neaccentuate ( - U U )

Mih- nea în- / ca- le- că, / ca- lul său / tro- po- tă  
 - U U / - U U / - U U / - U U

(D. Bolintineanu, *Mihnea și baba*)

### 4. Ritmul amfibrahic

Este format din picioare metrice trisilabice avînd accentuată doar silaba din mijloc ( U - U )

Pe vo- dă-l / ză- reș- te / că- la- re / tre- cînd  
 U - U / U - U / U - U / U -

(G. Coșbuc, *Pașa Hassan*)

### 5. Ritmul anapestic

Este format din picioare metrice trisilabice în care ultima silabă este accentuată, iar celelalte neaccentuate ( U U - )

Pe-o că- ra- / re um- bri- / tă ză- cea  
 U U - / U U - / U U -  
 O săr- ma- / nă ga- roa- / fă pier- du- tă  
 U U - / U U - / U U - U

## Rima

Este definită ca identitatea acustică a silabelor de la sfîrșitul versurilor. Deși e un element fonologic, rima participă la accentuarea ideii, fiind determinată la rîndul său de încărcătura semantică a versului.

În funcție de diverse criterii, rimele se clasifică astfel:



1. Din punct de vedere morfologic:

a) *Rime lexicale* (unde coincide tema cuvintelor) :  
pai / rai

b) *Rime gramaticale* (unde coincid desinențele flexionare): hăulind / chiuind

c) *Rime lexico-gramaticale* (coincid și sunetele rădăcinilor și ale desinenței): zilei / milei

2. Din punctul de vedere al armoniei:

a) *Rime sărace* (identitatea se reduce la ultima silabă accentuată din cuvânt) :povești / împărățești

b) *Rime bogate* (încep cu consoanele de dinaintea ultimei vocale accentuate) : vîntul / pămîntul

3. După accent:

a) Rime simple, care pot fi:

-masculine (accentul cade pe ultima silabă): arab / slab

-feminine (accentul cade pe penultima silabă):  
rămurele / rîndunele

b) Rime complexe (încep cu silaba antipenultimă, avînd, pe lîngă accentul principal, și accente secundare): catargele / largele

4. După succesiunea rimelor în strofă se disting:

a) *Monorima* (aceeași rimă la cel puțin trei versuri succesive) – este frecventă în folclor

Cum o auzea,	a
Manea se perdea,	a
Ochii-i se-nvelea,	a
Lumea se-ntorcea,	a
Norii se-nvîrtea	a

(Monastirea Argeșului)

b) *Rima împerecheată* sau *succesivă* (primul vers rimează cu al doilea, iar al treilea cu al patrulea)

Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,	a
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,	a
Stelele nasc umezi pe bolta senină,	b
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.	b

(M. Eminescu, *Sara pe deal*)

c) *Rima încrucișată* sau *alternantă* (primul vers rimează cu al treilea iar al doilea cu al patrulea).

Dintre sute de catarge	a
Care lasă malurile	b
Cîte oare le vor sparge	a
Vânturile, valurile	b

(M. Eminescu, *Dintre sute de catarge*)

d) *Rima îmbrățișată* (primul vers rimează cu al patrulea, iar al doilea cu al treilea)

Pășește-n țarină semănătorul	a
Și-n brazda neagră, umedă de rouă,	b
Aruncă-ntr-un noroc viața nouă,	b
Pe care va lega-o viitorul	a

(Al. Vlahuță, *Semănătorul*)

e) *Rima variată* (versurile care rimează sînt amestecate, neavînd nici o ordine) – se folosește mai ales în fabulă.

Cît îmi sînt de urîte unele dobitoace,	a
Cum lupii, urșii, leii și alte cîteva,	b
Care cred despre sine că prețuiesc ceva!	b
De se trag din neam mare,	c
Asta e o-nîmplare.	c
Și eu poate sînt nobil, dar s-o arăt nu-mi place.	a

(Gr. Alexandrescu, *Cîinele și cățelul*)

Versurile scrise fără rimă se numesc *versuri albe*.

## Măsura

Termenul provine din lat. *mensura* („măsură”) și denumește numărul silabelor dintr-un vers.

Măsura poate avea între patru și optsprezece silabe.

Poezia populară are de regulă măsura cea mai mică:

Pe-un picior de plai,  
Pe-o gură de rai  
Iată vin în cale  
Se cobor la vale...

(Miorița)



Versurile care rimează trebuie să aibă aceeași măsură. Această regulă nu este respectată însă de toți poeții, mai ales în modernism, unde rimează adesea versuri scurte cu versuri lungi:

Chiondorîș  
Căta pe cale;  
De pe șale  
Cînd la deal și cînd la vale,  
Curgeau betele tîrîș  
Iar din plosca ei de gușă  
De mătușă  
Un tăios, un aspru hîrîș...

(Ion Barbu, *Ritmuri pentru nunțile necesare*)

## Cezura

Cezura (<lat. *caesura* = „tăiere”) este pauza ce apare la mijlocul unui vers mai lung. Ea împarte versul în două *hemistihuri*:

Cînd cu gene ostenite // sara suflu-n lumânare

(M. Eminescu)

Hemistihurile nu sînt întotdeauna egale:

Sara pe deal // buciumul sună cu jale...

(M. Eminescu)

În poezia antică cezura era riguros clasificată și aplicată. Modernii însă nu îi acordă aceeași importanță.

## Versul

Termenul provine din lat. *versus* („șir al scrierii” și denumește un rînd dintr-o poezie.

În poezia antică versurile erau metrice, adică bazate pe cantitatea silabelor. În poezia modernă se întâlnește mai mult versul ritmic, bazat pe accent.

Versul tradițional respectă toate rigorile cerute de prozodie: ritm, rimă, măsură ș.a.m.d. Versul modern însă eludează aceste reguli devenind *vers liber*. Versul liber este o invenție a simbolismului și a fost teoretizat de Gustave Kahn în Franța și de Al. Macedonski la noi.

În mod greșit se consideră că poezia modernă este facilă din punct de vedere prozodic. Borges mărturisea că i-a trebuit mult timp să înțeleagă că versul liber este mai dificil de realizat decât versul clasic.

Versul compus din unsprezece silabe se numește *endecasilab* (<gr. *endeka* = „unsprezece” și *sullabos* = „grupare”). Este întâlnit în poezia antică și în sonet.

Versul compus din șase măsurii (picioare metrice) se numește *hexametru* (<gr. *hexa* = „șase” și *metron* = „măsură”).

## Strofa

Versurile se grupează în *strofe*, structuri unitare din punct de vedere prozodic, construită, la rîndul ei, poezia. Noțiunea exista atît în limba latină (*strophă*) cît și în limba greacă (*strophă* = „întoarcere”).

Strofa poate avea două versuri (*distih*), trei versuri (*terțină*, *terțet*), patru versuri (*catren*), cinci versuri (*cvintet*, *cvinarie*), șase versuri (*sextină*, *senarie*), șapte versuri (*septenarie*), opt versuri (*octavă*), nouă versuri (*nonă*), zece versuri (*decimă*) ș.a.m.d. pînă la strofa *polimorfă*.

Există poezii dintr-o singură strofă, fie aceasta formată dintr-un singur vers (*monovers*), din două versuri (*distih*), din trei versuri (*terțet* – *haiku*-ul de exemplu), din patru versuri (*catren*) etc.

## Refrenul

Este un cuvînt, un vers sau un grup de versuri care se repetă după fiecare strofă.

Refrenul ține atît de stratul semantic, întrucît accentuează o idee, cît și de cel fonologic, contribuind la muzicalitatea textului. A fost utilizat în poezia lirică mai ales în perioada în care aceasta se cînta (în antichitate, în evul mediu, în romantism) și în simbolism, curent ce punea un accent deosebit pe muzicalitate.



## Bibliografie selectivă

1. Alecsandri, Vasile – *Poezii populare ale românilor, I-II*, București, Editura Minerva, 1973.
2. Balotă, Nicolae – *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1976.
3. Balzac, Honoré de – *Comedia umană, I*, București, Editura Univers, 1981.
4. Barilli, Renato – *Poetică și retorică*, București, Editura Univers, 1975.
5. Barthes, Roland – *Romanul scriiturii*, București, Editura Univers, 1987.
6. Beguin, Albert – *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1970.
7. Bercescu, Sorina – *Istoria literaturii franceze*, București, Editura Științifică, 1970.
8. Berdiaev, Nikolai – *Un nou ev mediu*, Craiova, Editura Omniscop, 1995.
9. Bîrlea, Ovidiu – *Poetică folclorică*, București, Editura Univers, 1979.
10. Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, București, ELU, 1969.
11. Blanchot, Maurice – *Spațiul literar*, București, Editura Univers, 1980.
12. Boileau - *Arta poetică*, București, ESPLA, 1957.
13. Booth, Wayne C. – *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976.
14. Borges, Jorge Luis – *Cărțile și noaptea*, Iași, Junimea, 1988
15. Burckhardt, Jakob – *Cultura Renașterii în Italia*, București, EPL, 1969.
16. Caillois, Roger – *În inima fantasticului*, București, Editura Meridiane, 1971.
17. Călin, Vera – *Romantismul*, București, Editura Univers, 1975.
18. Călinescu, George – *Aproape de Elada*, București, Colecția „Capricorn”, 1985.
19. Călinescu, George – *Estetica basmului*, București, EPL, 1963.
20. Călinescu, George – *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Minerva, 1982.

60. Lyon, David – *Postmodernitatea*, București, Editura Du Style, 1998.
61. Lyotard, Jean François – *Condiția postmodernă*, București, Editura Basel, 1993.
62. Lyotard, Jean François – *Posmodernismul pe înțelesul copiilor*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997.
63. Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, 3 vol., București, Editura Minerva, 1980-1981.
64. Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
65. Marino, Adrian – *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia, 1974.
66. Marino, Adrian – *Dicționar de idei literare, I*, București, Editura Eminescu, 1973.
67. Marino, Adrian – *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.
68. Martini, Fritz – *Istoria literaturii germane*, București, Editura Univers, 1972.
69. Molcuț, Zina – *Simbolismul european, I-III*, București, Editura Albatros, 1983.
70. Muntean, George – *Apa trece, pietrele rămân. Proverbe românești*, București, Editura pentru literatură, București, 1966.
71. Munteanu, Romul – *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea, I-III*, București, Editura Univers, 1981-1985.
72. Munteanu, Romul – *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1989.
73. Negulescu, Petre P. – *Filosofia Renașterii*, București, Editura Eminescu, 1986.
74. Papu, Edgar – *Despre stiluri*, București, Editura Eminescu, 1986.
75. Petraș, Irina – *Teoria literaturii*, București, Editura didactică și pedagogică RA, 1996.
76. Plett, Heinrich – *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983.
77. Raymond, Marcel – *De la Baudelaire la suprarealism*, București, Editura Univers, 1970.
78. *Retorică generală* (autori: J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire și H. Trignon - Grupul □), București, Editura Univers, 1974.



79. Ricoeur, Paul – *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984.
80. Rosenkranz, Karl – *O estetică a urâtului*, București, Editura Meridiane, 1984.
81. Roșca, D.D. – *Existența tragică*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1934.
82. Rusu, Liviu – *Estetica poeziei lirice*, București, EPL, 1969.
83. Tatarkiewicz, W. – *Istoria celor șase noțiuni*, București, Editura Meridiane, 1981.
84. Teodorescu, G.Dem. – *Poezii populare române*, București, Editura Minerva, 1985.
85. Todorov, Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973.
86. Todorov, Tzvetan – *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.
87. Tomașevski, Boris – *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973.
88. Tzara, Tristan – *Șapte manifeste dadaiste*, București, Editura Univers, 1996.
89. Van Tieghem, Phioippe – *Marile doctrine literare în Franța*, București, Editura Univers, 1972.
90. Wattimo, Gianni și Rovati, Pier Adolfo – *Gîndirea slabă*, Constanța, Editura Pontica, 1998.
91. Vianu, Tudor – *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968.
92. Vianu, Tudor – *Estetica*, București, Editura Minerva,
93. Vico, Giambattista – *Știința nouă*, București, Univers, 1972.
94. Volkelt, Johannes – *Estetica tragicului*, București, Univers, 1978.
95. Voltaire – *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, București, Editura Minerva, 1983.
96. Wellek, René și Warren, Austin – *Teoria literaturii*, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, ELU, 1967.
97. Wölfflin, Heinrich – *Principiile fundamentale ale istoriei artei*, București, Editura Meridiane, 1968.
98. y Gasset, Jose Ortega – *Dezumanizarea artei*, București, Editura Univers, 2000.

## CUPRINS

<b>PREFAȚĂ.....</b>	<b>5</b>
<b>I. LITERATURA, ARTĂ A CUVÎNTULUI.....</b>	<b>7</b>
• Literatura și teoria literaturii .....	7
• Literatura și celelalte arte.....	8
• Literatură comparată, literatură generală.....	9
• Literatură națională, literatură universală.....	10
• Literatură orală, literatură cultă.....	12
<b>II. CURENTE LITERARE.....</b>	<b>15</b>
• Umanismul (Renașterea).....	16
• Clasicismul.....	22
• Iluminismul.....	26
• Romantismul.....	29
• Realismul.....	34
• Naturalismul.....	40
• Parnasianismul.....	44
• Symbolismul.....	48
• Modernismul / Avangarda.....	56
- Futurismul.....	59
- Expresionismul.....	61
- Dadaismul.....	64
- Suprarealismul.....	68
• Postmodernismul.....	74
• Alte curente și doctrine literare (sămănătorism, poporanism, gândirism, tradiționalism).....	88
Epoci și curente literare (planșă) .....	92



### **III. GENURI ȘI SPECII LITERARE ..... 93**

- Genul liric: doina, cântecul, ghicitoarea, strigătura, proverbul, zicătoarea (zicala), pastelul, idila, elegia, romanța, oda, imnul, meditația, satira, pamfletul, epigrama, poezii cu formă fixă (sonetul, rondelul, madrigalul, gazelul, glosa).....97
- Genul epic: balada, legenda, poemul, epopoea, poemul fabula, basmul, snoava, schița, povestirea, nuvela, romanul, eseul, reportajul .....111
- Genul dramatic: tragedia, comedia, drama, farsa, vodevilul, melodrama.....122

### **IV. STRUCTURA OPEREI LITERARE ..... 127**

- Tema, motivul, mesajul.....128
- Subiectul. Momentele subiectului.....129
- Moduri de expunere: descrierea, narațiunea, dialogul, monologul .....131

### **V. CATEGORII ESTETICE .....136**

- frumosul, sublimul, grațiosul, tragicul, comicul, satiricul, sarcasticul, macabrul, grotescul, urâtul, fantasticul.....136

### **VI. ELEMENTE DE STIL.....147**

- Stilul.....147
- Stiluri funcționale: stilul beletristic, stilul științific, stilul administrativ, stilul publicistic.....148
- Stiluri de reproducere a vorbirii: direct, indirect, direct legat, indirect liber.....151
- Oral și scris în analiza stilului.....154
- Mărci stilistice specifice limbajului oral.....155
- Figuri de stil - Retorica, stilistica și poetica.....160
  - Definiția și clasificarea figurilor de stil....162
- Tropii .....164
  - Alegoria, aliterația, anafora, antiteza, antonomaza, catachreza, comparația, enumerația, epitetul, eufonia, exclamația (retorică), gradația,

hiperbola, interogația retorică, inversiunea, invocația  
retorică, ironia, litota, metafora, metonimia,  
oximoronul, paradoxul, personificarea, repetiția,  
sinecdoca.....165

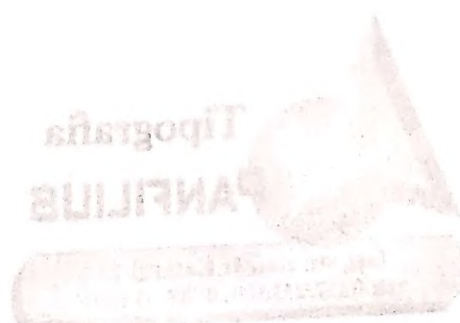
**VII. ELEMENTE DE PROZODIE .....191**

- ritmul, rima, măsura, cezura, versul, strofa, refrenul.....191

**BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....199**

**INDICE ALFABETIC.....205**

**CUPRINS.....209**





„Dacă nu deschidem o carte,  
această carte – care, literal și  
geometric, este un volum –  
rămâne un lucru între alte lucruri.  
Însă când o deschidem, când  
cartea întâlnește pe cititorul său,  
atunci are loc actul estetic;  
altminteri este ceva mort.”

(Jorge Luis Borges)

Editura Panfilius - 200

ISBN 973787619-9